

**Rodica Frențiu**

**LIMBAJUL POETIC –  
ACT CREATOR ȘI ACTUALITATE CULTURALĂ.  
MODELUL CULTURAL JAPONEZ**



**Presa Universitară Clujeană**

**RODICA FRENTIU**

**LIMBAJUL POETIC –  
ACT CREATOR ȘI ACTUALITATE CULTURALĂ**

**MODELUL CULTURAL JAPONEZ**



**RODICA FRENTIU**

**LIMBAJUL POETIC –**

***ACT CREATOR***

**ȘI ACTUALITATE CULTURALĂ**

**MODELUL CULTURAL JAPONEZ**

**PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ**

**2015**

*Referenți științifici:*

**Professor Fumito Shimizu**

Graduate School of Law and Letters  
Dept. of Humanities, Faculty of Law and Letters  
National University Corporation Ehime University, Japan

**Associate Professor Shino Takahashi**

Institute for International Relations /  
Center for International Education  
National University Corporation Ehime University, Japan

ISBN 978-973-595-915-9

© 2015 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate.  
Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice  
mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedep-  
sește conform legii.

Universitatea Babeș-Bolyai  
Presa Universitară Clujeană  
Director: Codruța Săcelelean  
Str. Hasdeu nr. 51  
400371 Cluj-Napoca, România  
Tel./fax: (+40)-264-597.401  
E-mail: [editura@edituraubbcluj.ro](mailto:editura@edituraubbcluj.ro)  
<http://www.edituraubbcluj.ro/>

# Cuprins

În loc de <i>prefață</i> .....	7
<i>Argument</i> .....	15
1. Lingvistică. Poetică. Semiotică culturală:	
„actualitatea” culturii în limba / literatura japoneză.....	17
1.1. Limbă și cod cultural: modelul cultural japonez .....	17
1.2. Semiotica culturii în analiza lingvistică.....	28
1.2.1. Interjecțiile/ onomatopeele și uimirea în fața lumii .....	28
1.2.2. Idiomurile ca „texte culturale” .....	46
1.3. Poetică și semiotică culturală:	
recuperarea interactivă a modelului lumii nipon.....	60
1.3.1. Coerența textuală în poemul <i>haiku</i> .....	60
1.3.2. Mecanismele stereoscopice ale narării .....	69
1.3.3. Intertextualitatea ca indice polifonic.....	81
1.3.4. Scriitori japonezi	
în căutarea <i>cuvântului perfect/ frazei perfecte</i> .....	95
1.3.4.1. Yasunari Kawabata în căutarea <i>cuvântului perfect</i> .....	95
1.3.4.2. Literatura japoneză în vremuri revoluționare:	
Haruki Murakami în căutarea <i>frazei perfecte</i> .....	109
1.4. <i>Actualitatea</i> culturii în limbă și problematica	
transferului cultural între literaritate și literalitate.....	123
1.4.1. Traducerea: posibilități și limite. Problematica transferului	
cultural în traducerile literare din limba japoneză .....	123
1.4.2. Limbă și cod cultural:	
traducerea între literaritate și literalitate .....	131
1.5. Dincolo de granițe lingvistice:	
<i>poezia vizuală</i> la confluența dintre Orient și Occident.....	143

2. Poetica și semiotica culturală în exploatarea discursului publicitar japonez: de la <i>Nihonjinron</i> la <i>Kawaiiron</i> .....	159
2.1. „Automodelarea” culturii și rezonanța ideologică: complicitatea între <i>ethos</i> și <i>pathos</i> în discursul publicitar japonez.....	159
2.2. Argument pentru „glocalizare”: <i>Japonia pentru lume</i> în mesajul publicitar gastronomic japonez.....	181
2.3. Identitate culturală și națională: artefact <i>mitologizant</i> în mass-media japoneză.....	193
3. Semiotica culturală și arta caligrafiei: caligrafia japoneză – <i>Imago Mundi</i> și cunoaștere metafizică .....	201
Referințe bibliografice .....	225

## În loc de *Prefață*

*Shōnen oiyasuku, gaku narigatashi; issun  
no kōin karonzu bekarazu.* (Youth passes  
swiftly, and learning is difficult to attain; not  
a moment's light should be wasted.)

Zhu Xi (1130-1200)

Limba, fenomen spiritual și fapt cultural manifestat în istorie, concretizează în vorbire tradițiile vorbitorilor unei comunități lingvistice. Cuvântul, dintr-un material mort, se transformă, astfel, într-un „reflex spiritual” în care pulsează viața vorbitorilor, iar limba devine mărturia ce probează „dezvoltarea” unei tradiții, dinamica creată evidențiind tocmai „interdependența” între „dezvoltarea” limbii și aceea a culturii și civilizației. Dar limba, ca produs cultural, evoluează ca orice alt fapt de cultură, schimbările ce apar nefiind altceva decât „obiectivarea istorică a creativității”, înțelese dintr-o perspectivă culturală. Or, aici intervine semiotica culturii, ca ramură a semioticii generale, și argumentează felul în care limbajul ocupă o poziție specială în cadrul culturii, printre variantele procese de semioză pe care omul este capabil să le genereze. Recunoscând că, prin organizarea ei internă, cultura reproduce schema structurală a limbii și se transformă, printre altele, și într-un mijloc particular de cunoaștere a limbii naturale a cărei suprastructură este, semiotica culturală, împreună cu semiotica lingvistică, încearcă să recupereze modelul lumii configurat de om și spiritul său de-a lungul istoriei, într-o ordine de idei în care semiotica culturii oferă nu numai dominantă tipului de semioză caracteristic pentru o cultură particulară, ci și contextul adecvat de înțelegere și interpretare pentru diferite texte culturale.

Având ca punct de pornire cadrul teoretic oferit de lingvistica integrală fundamentată de Eugeniu Coșeriu și de contribuțiile speciale aduse în

domeniul semioticii culturii de Yoshihiko Ikegami, atenția noastră s-a orientat, pentru început, înspre studii comparative/ constrative dedicate interjecțiilor/ onomatopeelor și expresiilor idiomatice din limbile română și japoneză, ce încearcă să evidențieze și să probeze că aceste fapte de limbă sunt, la rândul lor, „acte de creație” lingvistică devenite tradiție, definițiorii pentru „caracterul” unei limbi. Folosind un material ilustrativ oferit de limbile română și japoneză, atât interjecțiile/ onomatopeele, cât și expresiile idiomatice, neglijate până acum de investigația lingvistică tradițională, - ca structuri particulare ce țințesc filosofia limbajului, în cazul interjecțiilor, respectiv sintagme complexe, în cazul idiomurilor, constituite dintr-o rețea de relații de tip lexical și gramatical, al cărei sens este determinat sau completat de contextul cultural -, studiul s-a focalizat asupra relevării felului în care interjecția/ onomatopeea, „cuvânt mimetic” sau „non-cuvânt”, și expresia idiomatică sau „discursul repetat” urmează norme proprii pentru constituirea sensului, diferite de cele ale tehnicii libere, evidențiind modalitatea prin care acestea depun mărturie, poate mai mult decât o face cuvântul lexematic propriu-zis, pentru condiționarea limbajului prin „lucruri” și prin „cunoașterea despre lucruri”.

Procesul semiotic în care este implicată ființa umană consideră *ceva* ca substitut sau înlocuitor a altceva, întrebuițarea limbajului fiind, în acest sens, un caz particular de activitate semiotică. Încercarea de înțelegere a semiozei ce guvernează limbile naturale a dus la aprofundarea problematicii legate de aspectele regulilor ce „guvernează” o limbă (*rule-governed aspects*), alături de aspectele care „schimbă” (*rule-changing aspects*) sau „creează” regulile (*rule-creating aspects*) în limbile respective. Este eliminată, în felul acesta, clasificarea în limbi «logice», «alogice» sau «ilogice», făcându-se loc perspectivei de interpretare potrivit căreia, în unele limbi, un cod este mai mult sau mai puțin proeminent decât în altele, după cum, într-o limbă, o funcție poate prevala în fața alteia, fără să rezulte însă de aici vreo poziționare valorică de orice fel. Roland Barthes, spre exemplu, identifică tiparul „vidului” ca temă recurrentă în configurarea universului spiritual nipon, rezultatul cercetării semioticianului francez fiind reluat și valorificat ulterior de către Yoshihiko Ikegami la un nivel teoretic al cercetării semiotice culturale. Examinând, la rândul său, cultura și limba japoneză ca

mecanisme semiotice, cercetătorul japonez amintit recunoaște prezența aceluiași model al „centrului gol”, identificat de Roland Barthes în diferite compartimente ale culturii, nu numai la nivelul diverselor manifestări culturale, ci și la cel al limbii. În sprijinul identificării tiparului amintit sunt invocate caracteristicile limbii japoneze ce manifestă o tendință puternic orientată înspre articularea vagă și o înaltă dependență de context, cercetătorul japonez interpretând acest model al „centrului gol” ca o „structură omologică”, inherentă culturii și, implicit, limbii japoneze.

Inițial, termenul de „omologie” a fost definit de științele naturii ca similaritate de structură identificată în obiecte sau sfere total diferite, omologia fiind înțeleasă în accepțiunea de implicație a unei relații genetice, în care A și B sunt puse într-o relație de omologie cu C și D, întrucât originea lor este comună. În semiotica culturii însă, noțiunea de „omologie” este folosită mai degrabă în accepțiunea de structură, deși pare să valorifice și conotația de implicație a unei relații genetice, deoarece cultura se bazează, în cele din urmă, pe activitatea semiotică integratoare a omului, în care limbajul ca activitate semiotică creatoare de sens ocupă un loc extrem de important. Într-o ordine de idei în care se apreciază că nu numai limba și cultura funcționează, în egală măsură, după un mecanism semiotic destul de puternic, dar și că examinarea uneia și aceleiași culturi conduce la descoperirea faptului că modelul lumii propus de o anume spiritualitate poate conține o complexă ierarhie de structuri codificate, considerăm că fenomenul *ambiguității* manifestat în limba și cultura japoneză ar putea deveni un exemplu justificator pentru un caz de omologie, iar tiparul „centrului gol” identificat de Roland Barthes ar fi doar una din consecințele sale.

Iar dacă limba este un „text cultural”, în această varietate de semioză lingvistică de care dă dovadă ființa omenească, cel mai tipic comportament bazat pe „schimbare/ modificare de reguli” sau „creare de reguli” este redat, fără îndoială, de limbajul poetic. Se justifică, în felul acesta, atenția noastră acordată poemului *haiku*, considerat de poetica japoneză esență „limbajului pasiunii și al emoției”, sau unor texte narative fundamentale ale literaturii japoneze moderne și contemporane. Încercând o abordare a poemului *haiku* folosind instrumentarul oferit de analiza textului (coerență, coeziune etc.), se pot recunoaște în trăsăturile evidențiate de acesta nu

numai caracteristicile limbii japoneze, ce poartă marca ambiguității, devenind, drept consecință, puternic dependentă de context, ci și cele ale culturii japoneze, adânc impregnată de filosofia budismului Zen. Limba și cultura au creat, prin urmare, cadrul favorabil nașterii unui gen artistic ca *haiku*-ul, formula poetică a cărei scurtime ar garanta perfectiunea formală și a cărei simplitate ar sta mărturie pentru profunzime, izbutind, în acest fel, să împlinească un dublu mit: cel al formei clasice, ce face din concizie o probă a artei și cel romantic, ce acordă întăietate adevărului exprimat prin/ de improvizație. Supunând analizei, din aceeași perspectivă aflată la conjuncția dintre lingvistică, poetică și semiotica culturii, câteva texte narrative, am încercat să argumentăm, în continuare, că mecanismele stereoscopice sau intertextualitatea ca indice polifonic la Mori Ōgai (1862-1922), căutarea *cuvântului perfect* la Yasunari Kawabata (1899-1972) sau a *frazei perfecte* la Haruki Murakami (n.1949) constituie „nucleele tari” ale procesului nașterii și dezvoltării romanului japonez modern și post-modern.

Dar, în lumea informației instantanee și a comunicației electronice de azi, riscând temerar apropieri de noi orizonturi ale cunoașterii, munca de traducător a devenit, la rândul ei, o necesitate: *Transferre necesse est*. Lumea lui *între* (*in between*), respectiv *între limbi, între profesii și discipline stabilite, între culturi*, face ca traducerea să nu mai fie drumul înspre un unic țărm, dinspre o țară străină și îndepărtată înspre o alta, ci un proces dinamic, ce implică adaptări din mers și o constantă reorientare înspre diverși parteneri din culturi, ce par, de altfel, să se apropie unele de altele, în anii ce vin, din ce în mai mult.

Definită ca un schimb cultural, traducerea este „medierea” dintre pluralitatea culturilor și unitatea umanității. Când este vorba însă de traduceri din limbi mult îndepărtate geografic și când se manifestă, inevitabil, un aparent „hiat” între cele două culturi, conotațiile constituie, în mod particular, o problemă majoră pentru traducător, iar fidelitatea presupune, în acest caz, nu numai o adecvare „asimptotică” a textului-țintă la textul-sursă, prin „inventivitate” și „creativitate”, ci și o hermeneutică corespunzătoare, în litera și spiritul textului. Majoritatea traducătorilor cred că este suficient să aibă grijă de vocabularul și gramatica ce le implică textul respectiv, după care textul va avea grija de el însuși. Or, în căutarea sensului global al

textului, nu doar semnificația de bază a cuvintelor și relațiile dintre propoziții, fraze și enunțuri trebuie avute în vedere ca fiind de maximă importanță, ci și problematica ridicată de contextul cultural. I se cere, aşadar, traducătorului să-și facă, mai întâi, o imagine cât mai exactă a felului de a gândi și simți al culturilor și civilizațiilor care corespund limbilor între care el „mijlocește schimburii”, fără înțelegerea celor elemente ultime, ireductibile, atomi de semnificație pe care metoda „câmpurilor semantice” le izolează în lexicul unei limbi, fără conștientizarea singularității fiecărei culturi și civilizații ce impregnează limbile, individualizându-le, actul traducerii neputând cunoaște izbândă în încercarea lui. Traducerea este, în felul acesta, în egală măsură, o operație lingvistică și culturală, întrucât un text nu se reduce numai la expresia sa lingvistică, ci este produsul unui întreg context cultural, a cărui textură este făcută lizibilă de către traducător, printr-un gest creator. Iar sensul nu este un dat, ci el trebuie construit, creat, respectând geniul fiecărei limbi, al culturii fiecărui popor. Efort de benedictin, actul traducerii este unul al răbdării și al umilinței, așezat sub semnul provizoratului și al permanenței. Servindumanitatea, actul traducerii nu-i modifică însă diversitatea. Iar traducătorul, interpret, co-autor și re-scriitor, deși conștient că idealul traducerii perfecte nu va putea fi niciodată atins, dar străduindu-se să eliminate într-o măsură cât mai mare procentul de eroare, în reconcilierea cu o pierdere, cunoaște și el, în cele din urmă, bucuria/plăcerea misiunii de a traduce.

Dar nu numai gestul traducerii poate trece dincolo de granițe culturale, ci și arta poetică promovată de „noua poezie” apărută în a doua jumătate a secolului al XX-lea, cunoscută sub denumirea de *concrete poetry* sau *poezia vizuală*. Globalizând posibilitățile de expresie și comunicare ale poeziei, formula poetică „verbivocovizuală” se oferă ca un model teoretic ce redefinește deja stabilitele moduri de producere și receptare ale textului poetic, propunând un model experiențial-expresiv ce lărgesc informațiile despre materialitatea limbajului. Câteva exemple de poeme vizuale (în limbile portugheză, franceză și japoneză) supuse analizei încearcă să demonstreze că două universuri culturale aparent extrem de diferite, ce folosesc în scrierea lor semne arbitrar (Occidentul) sau semne pictural-semnificaționale (Extremul-Orient), s-ar putea întâlni undeva dincolo de

granițele lingvistice prin formula *poeziei vizuale*, a cărei poetică ar putea naște, în final, „poezia universală comună”, guvernată, din punct de vedere semiotic, de reguli inovatoare. Rezultatul prezentei analize, făcute dintr-o perspectivă interdisciplinară ce alătură metoda lingvistico-semantică cu cele date de semiotica culturală și istoria artei, s-ar materializa în recuperarea, în perimetru modelului lumii propus de poezia vizuală, a tiparului recurrent pe care l-am numi *linia în mișcare*.

Un alt domeniu de cercetare cu rezultate extrem de interesante pentru înțelegerea postmodernității japoneze, pentru a cărui explorare am folosit același instrumentar oferit de poetică și semiotica culturală, ținând discursul publicitar japonez. Publicitatea, ca tip de discurs ce activează o comunicare persuasivă, încearcă, printre altele, și reluarea conceptelor devenite puncte „nevralgice” ale vremurilor contemporane globalizatoare, precum „identitate națională” și „japonez”, fapt amintind de un curent ce-a debutat, de fapt, în perioada Meiji (1868-1912) și care-a cunoscut apogeul în anii '70 -'80 ai secolului al XX-lea, cunoscut sub denumirea de *Nihonjinron* sau „dezbaterea asupra niponicității”. Discursul despre „niponicitate” (*Nihonjinron*), ce-a traversat un întreg secol încercând să definească conceptele de „japonez” și „Japonia”, oarecum din perspectiva eternității, este reformulat și înlocuit însă de vremurile actuale, pline de schimbări rapide, de crize și reorientări, prin discursul despre „drăgălașenia” japoneză (*kawaiiron*), în care „japonez” și „Japonia” sunt termeni ce-și atașează, poate chiar de prea multe ori, adjecțivul „kawaii” (drăguț, drăgălaș). Recunoscând existența unei gramatici a manierelor foarte variate de a locui în lume, cercetarea încearcă să probeze, din perspectiva semioticii culturale, identitatea culturală și națională ca artefact mitologizant în mass-media japoneză de la începutul secolului al XXI-lea, rezultat prin crearea unor modele simbolice de profunzime ale culturii. Sunt supuse, aşadar, atenției, grupate în perechi binare, nu numai auto-descrizerile japoneze, ci și interpretările occidentale, care au oscilat întotdeauna între integrarea Japoniei în cultura asiatică și izolarea sa ca un caz particular și unic în lume.

Iar când totul ne apare ca având o semnificație, indiferent dacă este vorba despre un obiect, un poem sau un exercițiu caligrafic, acesta devine,

în final, un text cultural pentru a cărui înțelegere suntem obligați să știm *cum să-l citim*. Imagini vizuale și verbale, spre exemplu, caligrafia japoneză și icoana bizantină își pot revendica, neîndoilenic, anumite puncte de contact. Renunțând la principiul reprezentării structurii vizibile a lumii, acestea se metamorfozează în cǎi-mǎrturii și mijloace spiritual-metafizice care reveleză absolutul. „Picturǎ spiritualǎ” sau „imagine sacrǎ”, epifanii ale unei lumi ascunse sub vǎlul misterului și al unei comuniumi mistice, caligrafia japoneză și icoana bizantină sunt deschise unei permanente redescoperiri. Pe de altǎ parte, însă, este extrem de provocatoare întrebarea dacǎ sensul global al acestor arte iconografice, interpretat dintr-o perspectivǎ hermeneuticǎ și de semioticǎ culturalǎ, poate fi relevat instantaneu sau gradual, ca o perceptie intuitivǎ a realitǎții înlocuite iconic.

Volumul de față abordează, astfel, problematica modelului cultural nipon fǎcând apel atât la percepția popularǎ asupra Japoniei, cât și la cercetările științifice, de naturǎ lingvisticǎ, poeticǎ și semiotic-culturalǎ, japoneze și occidentale. Fluxul Japonia-Occident este unul vechi, cunoscând de-a lungul timpului nu numai felurile variații de intensitate, ci și sincope, influența pe care a exercitat-o Japonia asupra lumii și invers, efectele pe care le-a avut aceastǎ modelare bidirectionalǎ asupra modelului lumii japonez devenind centrul de interes al analizei de față.



## *Argument*

*Le texte, élément primaire et unité de base de la culture, devrait être considéré par rapport à elle comme un bloc inanalysable. Loin d'être succession, et combinaison, de signes (linguistiques), d'éléments discrets donc, le texte serait pour la culture un signe global, doué de traits distinctifs, mais non divisibles en unités discrètes d'un rang inférieur.*

Cesare Segre, *Culture et texte dans la pensée de Jurii Lotman*

Având ca punct de plecare două dintre coordonatele ființării în lume a omului, aceea a dorinței de a trăi și a supraviețui (v. Lotman 1974: 15), Școala de la Tartu definea cultura ca suma întregii informații neereditare, împreună cu mijloacele de organizare și păstrare ale acesteia (cf. Lotman 1974: 12-19). Concepția statică, cultura este, pe de o parte, un sintetizator de texte, pentru că, văzută dinamic, să se constituie într-o potențialitate, într-un dispozitiv care poate genera texte noi (v. Segre 1984: 4). Dar, pentru semioticieni, cultura nu este numai un text unic, căruia îi pot fi asimilate atât un ritual cât și o capodoperă plastică sau o compoziție muzicală, altfel spus, nu numai un efort uman, ci însăși esența omului (cf. Cassirer 1994: 99). În această accepție, omul devine suma activităților sale, iar limbajul, arta, mitul, religia nu mai pot fi interpretate drept creații izolate, ci, unite prin relația comună a unei legături substanțiale (*vinculum functionale*), sunt percepute doar ca nenumărate forme și manifestări a unei funcții de bază ce trebuie căutată dincolo de acestea. Textul culturii este, în cele din urmă, „sinteza” unei viziuni a lumii, a modelului lumii, de aceea mesajul său este mult mai amplu decât semnificația sa „literală” (cf. Segre 1981: 6). Lumea este transformată, asimilată într-un text și această „culturalizare” a ei permite două abordări opuse: *Lumea este text*, sau *Lumea nu este text*. (v. Lotman 1974: 23-25), în funcție de antinomiile: noi/ ceilalți, interior/ exterior, cultură/ noncultură, ordine/ haos (v. Segre 1981: 9).

Încercând să înțeleagă modul în care cultura a fost creată, menținută și dezvoltată (v. Ikegami 1991: 7) de către omul capabil să genereze cele mai variate procese de semioză, semiotica culturală, ca ramură a semioticii generale, orientează cercetarea, în mod firesc, înspre limbaj, semnalând poziția specială pe care acesta o ocupă în cadrul culturii. Recunoscând că, prin organizarea sa internă, reproduce schema structurală a limbii (cf. Lotman 1974: 20), cultura devine, printre altele, și un mijloc particular de cunoaștere a limbii naturale a cărei suprastructură este. Semiotica culturală împreună cu semiotica lingvistică încearcă, în final, să recupereze modelul lumii configurat de om și spiritul său de-a lungul istoriei. Semiotica culturii, oferind dominantă tipului de semioză caracteristic pentru o cultură particulară, devine cadrul adecvat de înțelegere și interpretare pentru diferite texte culturale.

Or, considerând limba un „text cultural”, în această varietate de semioză lingvistică de care este capabil omul, cel mai tipic comportament bazat pe „schimbare/ modificare de reguli” sau „creare de reguli” (v. Ikegami 1991: 3) este redat, fără îndoială, de limbajul poetic. În felul acesta, pornind de la premisa că limbajul poetic este cel mai caracteristic aspect al semiozei umane ce implică limbajul, poetica, iar nu lingvistica, devine, fapt incontestabil, perspectiva de cercetare ce propune „modelul teoretic semiotic fundamental” (Ikegami 1991: 4).

# **1. Lingvistică. Poetică. Semiotică culturală: „Actualitatea” culturii în limba/ literatura japoneză**

## **1.1. Limbă și cod cultural: modelul cultural japonez**

*A fost odată un preot care, când cinea a încercat să-l lovească cu spada, a compus repede o poezie: „Lovind ca fulgerul cu spada, ai tăiat vântul de primăvară.” Agresorul a fost înfricoșat și a fugit, fără să-i mai ia viața.*

Natsume Soseki, *Motanul are cuvântul*

Semiotica, știință apărută ca rezultat al întrepătrunderii investigației filosofice și logice cu cea lingvistică, este interesată de activitățile umane generatoare de sens, de capacitatea omului de a crea un univers semnificațional. Cultura, interpretată drept un sistem de semne subordonat unor reguli de structură, a cunoscut și ea o abordare semiotică (v. Ecole de Tartu: 1976), ale cărei rezultate s-au bucurat de o primire entuziastă din partea filosofilor culturii, antropologilor, poeticienilor.

Încercând să înțeleagă modul în care cultura a fost creată, menținută și dezvoltată (v. Ikegami 1991: 7) de către omul capabil să genereze cele mai variate procese de semioză, semiotica culturală, ca ramură a semioticii generale, orientează cercetarea, în mod firesc, înspre limbaj, semnalând poziția specială pe care acesta o ocupă în cadrul culturii, limbajul poetic fiind pentru unii cercetători aspectul cel mai caracteristic al activității de semioză în care este implicat limbajul.

În tentativa de a identifica mecanismul semiotic ce dă naștere unei dominante culturale (*dominant semiotic orientation*), semiotica culturii operează cu două noțiuni fundamentale: omologie și tipologie (v. Ikegami 1991: 8).

La începutul secolului al XX-lea, Okakura Kakuzo, dorind să facă înțeleasă Occidentului spiritualitatea niponă, propunea drept cheie de des-cifrare a acesteia din urmă tiparul «căii» ceremoniei ceaiului, identificându-l ca motiv recurrent în toate manifestările culturale japoneze. Imediat după încheierea celui de-al doilea război mondial, apărea pe continentul american o cercetare de antropologie culturală, cu o puternică amprentă ideologică, care încerca penetrarea „misterului japonez” din perspectiva celui situat în afara arhipelagului nipon, Ruth Benedict propunând în *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, carte apărută în 1946, două „tipare” prin care considera că ar putea fi interpretat și înțeles paradoxul spiritului japonez, în care contrariile coexistă fără să provoace conflicte: „crizantema” și „sabia”.

Câteva decenii mai târziu, în anul 1970, Roland Barthes, într-un volum cu titlul *L'empire des signes*, dedicat în întregime investigației asupra culturii japoneze din perspectiva semioticii culturale, punea această lume sub un alt semn, respectiv acela al centrului „gol”:

„La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe préécieux: elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fossés d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est à dire, à la lettre, par un ne sait qui.” (Barthes 1970: 44-46)

„On dirait qu'une technique séculaire permet au paysage ou au spectacle de se produire dans une pure significance, abrupte, vide, comme une cassure. Empire des Signes? Oui, si l'on entend que ces signes sont vides et que le rituel est sans dieu.” (Barthes 1970: 145)

Rezultatul cercetării de acest tip efectuate de către semioticianul francez, concretizat în identificarea tiparului „vidului” ca temă recurrentă în configurarea universului spiritual nipon, este reluat și valorificat ulterior de către Yoshihiko Ikegami, la un nivel teoretic al cercetării semiotice culturale. Examinând, la rândul său, cultura și limba japoneză ca mecanisme semiotice (v. Ikegami 1991: 16-17), cercetătorul amintit recunoaște prezența aceluiași model al „centrului gol”, identificat de Roland Barthes în diferite compartimente culturale, nu numai la nivelul diverselor manifestări culturale, ci și la cel al limbii. În sprijinul identificării tiparului amintit sunt invocate caracteristicile limbii japoneze ce manifestă o tendință puternic

orientată înspre articularea vagă și o înaltă dependență de context, cercetătorul japonez interpretând acest model al „centrului gol” ca o „structură omologică”, inerentă culturii și, implicit, limbii japoneze.

Înțial, termenul de „omologie” a fost definit de științele naturii (v. Ikegami 1991: 8) ca similaritate de structură identificată în obiecte sau sfere total diferite, omologia fiind înțeleasă în accepțiunea de implicație a unei relații genetice, în care A și B sunt puse într-o relație de omologie cu C și D, întrucât originea lor este comună. (Spre exemplu, în biologie, se afirmă că aripile cosașului sunt omologe cu labele din față ale câinelui, despre care se notează că sunt omologe cu aripile vulturului.)

În semiotica culturii însă, noțiunea de „omologie” este folosită mai degrabă în accepțiunea de structură (cf. Ikegami 1989: 391), deși pare să valorifice și conotația de implicație a unei relații genetice, deoarece cultura se bazează, în cele din urmă, pe activitatea semiotică integratoare a omului, în care limbajul ca activitate semiotică creatoare de sens ocupă un loc important:

„... culture seems to be based on an integrated semiotic activity of man and not just a conglomerate of the products of divergent kinds of semiotic enterprises in diverse facets of culture, disjointed from each other.” (Ikegami 1991: 8-9)

Acceptând că nu numai limba și cultura japoneză funcționează, în egală măsură, după un mecanism semiotic destul de puternic (v. Ikegami 1991: 8-13), dar și că examinarea uneia și aceleiași culturi conduce la descoperirea faptului că modelul lumii propus de o anume spiritualitate poate conține o complexă ierarhie de structuri codificate (cf. Lotman 1974: 26), credem ca fenomenul *ambiguității* manifestat în limba și cultura japoneză ar putea deveni un exemplu justificator pentru un caz de omologie, iar tiparul „centrului gol” identificat de către Roland Barthes ar fi doar una din consecințele sale.

Procesul semiotic în care este implicată ființa umană consideră ceva ca substitut sau înlocuitor a altceva, întrebuiușarea limbajului fiind în acest sens un caz particular de activitate semiotică. Încercarea de înțelegere a semiozei ce guvernează limbile naturale a dus la aprofundarea problematicii legate de aspectele regulilor ce guvernează o limbă (*rule-governed aspects*), alături de aspectele care schimbă (*rule-changing aspects*) sau creează regulile (*rule-creating aspects*) în limbile respective. Într-o asemenea ordine de

idei, este eliminată clasificarea în limbi « logice », « alogice » sau « ilogice », făcându-se loc perspectivei de interpretare potrivit căreia, în unele limbi, un cod este mai mult sau mai puțin proeminent decât în altele, după cum, într-o limbă, o funcție poate prevena în fața alteia, fără să rezulte însă de aici vreo poziționare valorică de orice fel.

Prima apreciere, o glumă sau o simplă scuză pentru a cucerii un teritoriu păgân, făcută de un occidental limbii japoneze îi aparține misionarului iezuit Francis Xavier, ajuns în anul 1549, la Kagoshima, pentru care limba vorbită în arhipelagul nipon era „limba diavolului”. În anul 1902, Chamberlain (apud Ikegami 1989: 394) consideră limba japoneză ca o limbă „agramaticală”, „impersonală”, invocând drept argumente particularitățile limbii japoneze în care substantivul nu prezintă categoriile de gen și număr, adjecativul nu are grad de comparație, iar verbul este lipsit de categoria gramaticală a persoanei.

Mai mult, subiectul, elementul sintactic esențial într-o limbă occidentală, poate fi eludat în limba japoneză fără nicio dificultate, astfel încât utilizatorul poate nici să nu remарce vreo omisiune, întrucât acesta se recuperează foarte ușor din context. Și pronumele, instrument indispensabil pentru coeziune în textul occidental, poate lipsi în textul japonez, fără să se înțeleagă că acesta ar funcționa mai puțin „perfect” în lipsa lui (cf. Ikegami 1989: 394). Dar, pe de altă parte, limba japoneză prezintă o ofertă foarte variată de pronume din care se poate alege forma potrivită contextului, pronumele personal „eu”, spre exemplu, fiind întâlnit în diverse variante, fiecare formă cumulând caracteristici legate de varii registre stilistice: *watakushi* (foarte formal), *watashi* (formal), *washi* (persoană în vîrstă), *atakushi* (feminin), *boku* (informal, masculin), *atashi* (informal, feminin), *ore* (foarte informal, masculin) (v. Makino, Tsutsui 1998: 28). Trăsăturile limbii japoneze se completează apoi cu un complicat sistem onorific care obligă vorbitorul să se adreseze diferit, în funcție de statutul social al interlocutorului, caracteristicile menționate făcând ca limba japoneză să apară pentru un străin ca o limbă extrem de „nesigură”:

„Selon le japonologue éminent, Pierre Landy, <l'imprécision de la grammaire, la fluidité syntaxique contribuent à faire du japonais une des langues les moins sûres du monde pour la définition de la pensée. Dès leur première formation intellectuelle, la langue japonaise enferme les Nippons dans une monde de réserves, d'allusions, de demi-valeurs de l'expression...>” (Courdy 1979: 245)

Din punct de vedere tipologic, toate aceste particularități sunt însă relaționate cu un anumit tip lingvistic în care s-ar situa limba japoneză, și anume acela al unei limbi dependente de context (*context-dependent language*), iar una din funcțiile pe care o activează predominant această limbă este funcția interpersonală (*interpersonal function*), într-un contrast evident cu limbile occidentale caracterizate prin independența față de context (*context-independent language*) și prin evidențierea funcției ideatice (*ideational function*) (cf. Ikegami 1991: 6). Funcția comunicativă se împlinește, aşadar, în limba japoneză, printr-un cod semiotic diferit de cel propus de limbile occidentale, subiectul uman căpătând aici mai degrabă un rol de interpret decât unul de decodor.

E adevărat că orice limbă este într-o măsură mai mare sau mai mică dependentă de context, dar limba japoneză este atât de dependentă de context încât noțiunea de „text” devine mai importantă decât cea de propoziție. Spre exemplu, enunțul <*Watashi wa unagi desu.*>, ce s-ar traduce literal în limba română prin ‚Eu sunt țipar.’, pare să se constituie într-o aserțiune prin care vorbitorul se identifică cu un țipar. De fapt, nu e vorba despre o auto-identificare, ci de un enunț formulat într-un restaurant, când vorbitorul își exprimă chelnerului dorința de a comanda țipar (v. Makino & Tsutsui 1998: 523). Un exemplu de genul acesta a fost de multe ori invocat pentru a ilustra „ilogicitatea” limbii japoneze, deși este, în realitate, o expresie cu un sens nedeterminat lingvistic (cf. Ikegami 1989: 263). Semnificația lexemelor întrebuiințate în propoziția dată este o problemă simplă, dar construcția reală a sensului este lăsată contextului pentru precizare, de aceea exemplul de mai sus, relaționat la un context particular, ar putea fi înțeles în diverse feluri: ‚Comand un țipar.’, ‚Desenez un țipar.’, ‚Pescuiesc un țipar.’ etc.

Limba japoneză, lipsită de autonomia despre care se vorbește în limbile occidentale, este, inevitabil, puternic dependentă de context, iar granița dintre text și context devine aici destul de vagă. Dar fenomenul omologiei face posibilă recunoașterea acestei caracteristici a ambiguității și în varii manifestări ale culturii japoneze, dominată pregnant de tendința înspre o articulație semiotică vagă (*semiotically blurred articulation*), ce nu diferențiază clar o unitate semiotică culturală față de alta (v. Ikegami 1991: 16).

Termenul japonez pentru noțiunea de „ambiguitate” este *aimai, aimai-sei*, compus sino-japonez ce denumește ceea ce este ‚obscur, vag, echivoc’. Termenul, cu accepțiunea de ‚obscuritate’, este înregistrat în limba chineză încă din secolul al III-lea, într-un text al exegetului confucianist He Yan (190-249), iar prima atestare în limba japoneză a termenului, cu sensul de ‚nesigur’, pare să dateze din perioada Heian, fiind întâlnit într-o compilație de poezii și de texte scrise în stil chinezesc de către Fujiwara no Akihira (989-1066), cu titlul *Honchō monzui* (*Recueil de textes de la Cour*, 1060) (cf. Sakai 2001: 21). Cele două caractere chinezești (*kanji*) care compun cuvântul sunt oarecum redundante prin semnificație, *ai* însemnând ‚obscuritate’ și ‚acțiunea de a acoperi, reacoperi’, iar *mai* ‚obscuritate, nedeterminare’. Există, de altfel, o paradigmă a ambiguității în limba japoneză, cu termeni heterogeni ca *tankai* („obscur”), *ayafuya*, *bakuzen*, *hakkiri shinai mono* („imprecis”), *fuseikaku* („inexactitate”), *tagisei* („polisemie”), *ryōgisei* (no aru *koto*) („bivalentă”), *fukakutei* („incertitudine”), *fumeiryo* („indeterminare”), *ayashisa* („echivoc”), *kondō* („confuzie”), *torichigaeru* („a confunda”) sau cu numeroase expresii care evită exprimările directe, cum ar fi: *Sō ka nā*, [informal] („Hm, mă cam îndoiesc.”) (lit. „Mă întreb dacă e aşa...”), *Soredemo ii* (*desu*) *kedo*. („E în regulă, dar...”), *Sore wa sō* (*desu/ da*) *kedo*. („E adevarat, dar...”), *Tashikani ossharu tōri da to omoimasu ga, shikashi ...* [formal, politicos] („Ceea ce ați spus este fără îndoială corect, dar...”), *Okotoba o kaesu yō de nan desu ga...* [foarte formal și politicos] (lit. „Îmi pare rău să vă întorc cuvintele, dar...”) (v. Makino & Tsutsui 1998: 53-54), ambiguitatea părând a fi înscrisă atât în mentalitatea, cât și în limba japoneză.

Yasunari Kawabata, primul japonez laureat Nobel pentru literatură, conștient de această coordonată a ambiguității ce guvernează limba și cultura japoneză, și-a asumat-o, credem, în mod deliberat. După publicarea romanului *Dansatoarea din Izu* (*Izu no odoriko*, 1926), scriitorul japonez mărturisește, câteva decenii mai târziu (apud Sakai 2001: 23), că ar fi primit numeroase scrisori în care cititorii își exprimau nedumerirea legată de următorul fragment din text:

„La vedette tanguait très fort. La danseuse, les lèvres farouchement serrées, l’air résolu, fixait les yeux ailleurs. Je me retournai pour saisir l’échelle de corde. La jeune fille voulut me dire au revoir, mais elle n’y parvint pas, et se contenta d’incliner la tête une dernière fois.” (Kawabata 1997: 84)

Întrebarea din corespondență primită se referea la subiectul verbului ’a înclina (capul)’. Era vorba despre dansatoare sau despre narator? De fapt, în original<sup>1</sup>, fraza este compusă din patru propoziții care prezintă un singur subiect gramatical clar exprimat: *watashi (ga)*, un ’eu’ ce îmbracă toate cele patru propoziții ale frazei și căruia, conform unei logici occidentale, i s-ar subordona întreaga frază. Dar, precizează Kawabata, prin întrebuițarea particulei *ga*, în locul unei postpoziții topicalizante *wa*, se subînțelege că, începând cu *sayonara o iō to shita*, Tânără dansatoare devine centrul acțiunii, textul căpătând voit din partea autorului său o nuanță ambiguă:

„Toutefois, parce que j’ai omis (*shōryaku*) le sujet de la danseuse, mon texte est devenu ambigu (*aimai*) au point d’induire en erreur mes lecteurs ...” (apud Sakai 2001: 24).

Scriitorul japonez n-a modificat niciodată acest pasaj din text, considerând că fi fost un gest nejustificat din partea sa. Potențialitatea de ambiguitate din limba japoneză se cerea satisfăcută, iar relația dintre elipsă și ambiguitate, dintre rolul cititorului și conștiința autorului dovedește în ce măsură limba japoneză poate fi făcută în mod intenționat ambiguă.

Mai mult, în decembrie 1968, cu ocazia decernării premiului Nobel pentru literatură, Yasunari Kawabata rostea la Stockholm un discurs intitulat *Utsukushii Nihon no Watashi* (*Moi, d’un beau Japon*). Douăzeci și șase de ani mai târziu, cel de-al doilea laureat provenit din arhipelagul nipon, Kenzaburō Ōe (1935-), susținea, în anul 1994, o prelegere ce purta titlul *Aimaina Nihon no Watashi* (*Moi, d’un Japon, ambigu*).

Preluând modelul oferit de discursul propus de Yasunari Kawabata și operând în titlu înlocuirea lexemului *utsukushii* (,frumos’) cu *aimaina* (,ambiguu’), Kenzaburō Ōe se recunoaștea nu numai un discipol al maestrului, dar și, concomitent, vocea unei alte generații. El aducea, în felul acesta, în prim-plan, conceptul de ambiguitate (*aimaisei*), recunoscând că-i fusese sugerat, de altfel, de însuși titlul prelegerii lui Yasunari Kawabata, pe care Kenzaburō Ōe îl aprecia ca fiind, în același timp, foarte frumos și foarte ambigu :

<sup>1</sup> 「はしけはひどく揺れた。踊子はやはり唇をきっと閉じたまま一方を見つめていた。私が縄梯子に捉まろうとして振り返った時、さよならを言おうとしたが、それも止して、もう一ぺんただうなずいて見せた。はしけが帰って行った。」川端康成『伊豆の踊り子』東京、新潮文庫、p. 44.

„Tout à l’heure, j’ai utilisé le terme de vague pour traduire le aimai de Kawabata. Mais maintenant j’aimerais, en suivant l’exemple de la grande poétesse anglophone Kathleen Raine, qui a écrit à propos de Blake qu’il était < ambigu, mais pas vague >, traduire aimai par ambigu, car je voudrais justement dire à mon propos Moi, d’un Japon, ambigu.” (Ōe 2001: 16)

Particula (postpoziția) *no* din titlul original *Utsukushii Nihon no Watashi (Japonia, frumosul și eu însuși)* al prelegerii lui Yasunari Kawabata poate crea nativilor și cunoșcătorilor limbii japoneze multiple interpretări și înțelegeri. Pe de o parte, particula *no* ar putea fi înțeleasă ca având rolul (obișnuit, de altfel, în limba japoneză) de a sugera posesia, iar atunci, din perspectiva acestei interpretări, traducerea adecvată ar fi „Eu care aparțin unei Japonii frumoase” sau „Frumoasa mea Japonie”. O altă posibilă înțelegere a particulei *no* ar fi apoi aceea de liant între „frumoasa Japonie” și „eu însuși”, iar tălmăcirea ei ar deveni juxtapunere: „Japonia, frumosul și eu însuși”.

Dar și adjecativul japonez *aimai[na]* („ambiguu”), la rândul său, este un cuvânt deschis diverselor interpretări. Titlul discursului *Utsukushii Nihon no Watashi (Moi, d’un beau Japon)* al lui Yasunari Kawabata acoperea, în fapt, o prelegere despre un fel unic de misticism, regăsibil nu numai în Japonia, ci și în toată filosofia orientală fundamentată pe doctrina oferită de budismul Zen. Deși scriitor aparținând secolului al XX-lea, Yasunari Kawabata recunoștea, cu ocazia decernării premiului Nobel, identificarea operei sale cu litera și spiritul poemelor medievale scrise de către călugării Zen.

În dorința de a atinge starea de *satori* („Iluminarea spirituală”), doctrina Zen încearcă să depășească cadrul oferit de limbaj, trecând cu ajutorul *koan*-ului (enigmă cu tâlc) dincolo de acesta, iar dobândirea stării în care s-a pierdut conștientizarea ruperii legăturii cu limbajul ar face posibilă relația directă a omului cu natura. În învățătura Zen nu se fac aserțiuni tocmai pentru a se evita dogmatismul și a lăsa cale liberă relativizării. Ocolind încercările teoretice de definire a sa, Zen-ul reprezintă, în primul rând, practică și învățătură prin care se poate atinge *Trezirea* sau *Iluminarea*. Importate din China în Japonia, în secolul al XIII-lea, doctrinele Zen, practici rezervate unei elite intelectuale sau războinice, vor da un nou impuls budismului japonez. Eisai a adus Zen-ul denumit *Rinzai*, a cărui practică este bazată pe meditația asupra unui *koan*, enigmă ce duce la

Iluminare, iar discipolul său Dogen a pus fundamentele Zen-ului Sota, a cărui unică practică este *zazen*, meditația în poziție șezândă. Dar încercarea de a defini Zen se izbește de multe obstacole, fiind pentru specialiștii care au avut o asemenea inițiativă o tentativă, în egală măsură, dificilă și riscantă. Originile budismului Zen (<skt. *dhyana*, „meditație”) sunt legate de tradiția yoga, respectiv de credința că auto-controlul și meditația pot conduce înspre pacea *Iluminării*. Neputând fi considerat o religie, de vreme ce nu se bazează pe *sutras* („scripturi”) sau pe o doctrină teologică, budismul Zen a fost văzut ca o filosofie:

„... comment pouvons-nous imaginer un verbe qui soit à la fois sans sujet, sans attribut, et cependant transitif, comme par exemple un acte de connaissance sans sujet connaissant et sans objet connu? C'est pourtant cette imagination qui nous est demandée devant le *dhyana* indou, origine du *ch'an* chinois et du *zen* japonais, que l'on ne saurait évidemment traduire par *méditation* sans y ramener le sujet et le dieu: chassez-les, ils reviennent, et c'est notre langue qu'ils chevauchent.” (Barthes 1970: 13)

Alți exegeti au apreciat însă că budismul Zen nu ar putea fi interpretat nici ca filosofie, considerând că acesta s-ar situa undeva în spatele cuvintelor și al intelectului, nefiind nici un studiu al proceselor ce guvernează gândirea și conduită și nici o teorie a principiilor sau a legilor care guvernează legea umană sau universul. Mai degrabă, el ar putea fi văzut ca un fel de „antiintellectualism” sau o formă de „intuitionism”, deși pare să nu fie nici una, nici alta:

„Even if called mind, it is Mind which has 'no form to be obtained'. Zen endeavors to *awaken* to this kind of mind immediately and directly. In this awakening there is no need for the meditation of theory and doctrine, and Zen advocates 'directly pointing to man's Mind.'” (Abe 1985: 138)

În învățătura Zen, drumul înspre Iluminare ocolește conceptualizarea, intelectualizarea este oprită, pentru a face loc expresiei directe. Se spune că un călugăr i-ar fi cerut maestrului său să-i exprime esența Zen-ului pe hârtie, astfel încât să dețină ceva tangibil în efortul său de studiu. La început, maestrul l-a refuzat, încercând să-i explice că ceea ce se așteaptă a fi descoperit prin practică spirituală nu este necesar să fie transpus în cuvinte: „De vreme ce este chiar în fața ta, de ce să încerc să-l captez cu tușul și pensula?”. Călugărul a continuat însă să-i ceară maestrului său să-i

reprezintă într-o formă concretă spiritul învățăturii Zen. Maestrul a desenat, în cele din urmă, un cerc pe o bucată de hârtie, însotindu-l de următorul *koan*: *A te gândi la aceasta și a înțelege aceasta este cel mai important lucru în al doilea rând; a nu te gândi și a nu înțelege aceasta este cel mai important lucru în al treilea rând.* (apud Suzuki 1988: 428-435). Într-o tradiție de meditație Zen, care mizează pe importanța semnificației a ceea ce se deduce din ceea ce nu este spus decât prin aproximare, maestrul a omis însă să menționeze care ar fi, în primul rând, cel mai important lucru... „Nu judeca cu cuvinte!” ar fi una dintre axiomele budismului Zen și, în măsura în care încearcă să interfereze cu limbajul, doctrina capătă forma paradoxală a *koan*-ului, una din căile spre *satori*, Iluminarea Zen:

„Si, vous questionnant, quelqu'un vous interroge sur l'être, répondez par le non-être. S'il vous interroge sur le non-être, répondez par l'être. S'il vous interroge sur l'homme ordinaire, répondez en parlant du sage, etc.” (apud Barthes 1970: 95)

*Koan*-ul sau parabola Zen este taina învățăturii Zen ce amintește suflurile ce leagă lumea vizibilă de o lume invizibilă, în care golul semnificațional deschis se cere umplut cu propria emoție a adeptului. *Koan*-ul nu explică, doar sugerează, el este misterul care, de îndată ce este atins de gândire, dispără. Yeno, al șaselea patriarh, a văzut odată doi călugări cum se uitau la flamura bătută de vânt a unei pagode. Unul din cei doi crezu că vântul se mișcă, iar celuilalt i se păru că flamura se mișcă. Yeno îi lămuri însă că adevărata mișcare nu se găsește nici în vânt, nici în flamură, ci în ceva din propriul lor suflet: „Ce n'est pas la bannière, ce n'est pas le vent, c'est votre esprit qui bouge.” (apud Brunel 2002: 51)

*Koan*-ul este, prin urmare, drumul meandric al căutării Iluminării prin care se încearcă revelarea propriului Adevăr, depășindu-se perspectiva duală pe care sinele o aplică lumii fenomenale, împărțind lumea în subiect și obiect, în bine și rău etc. Lumea concepută de rațiune este pentru budismul Zen una falsă, o lume a ignoranței și a decepției, departe de lumea realității adevărate. Negând influența rațiunii reducționiste, lumea discriminărilor ar dispărea o dată cu ea și și-ar putea face loc adevărata Realitate, în toată plinătatea ei. Negarea, la rândul ei, nu este un simplu abandon, ci o

redefinire a lumii. Cu ajutorul *koan*-ului, căutătorul desăvârșirii trebuie să descopere în propria-i viață răsfrângerea luminii din lăuntru:

„... c'est cela que l'on recommande à l'exercitant qui travaille un koan (ou anecdote qui lui est proposée par son maître): non de le résoudre , comme s'il avait un sens, non même de percevoir son absurdité (qui est encore un sens), mais de le remâcher < jusqu'à ce que la dent tombe>. Tout le Zen, dont le haïkaï n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destinée à arrêter le language, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous..." (Barthes 1970: 97)

Ambiguitatea interpretării căreia îi dă naștere *koan*-ul reamintește, demonstrând-o, înclinația înspre vag și neclar predilectă culturii japoneze. Sursă a ambiguității, *koan*-ul se aşază el însuși sub semnul ambiguității, ca un fel de efect al unei oglinzi duble. Ambiguitatea creată de *koan* nu relevă doar o anumită viziune asupra lumii, ci este legată prin fire inextricabile de limba și mentalitatea japoneză, propunând un anume fel de căutare a înțelegерii lumii. Aparentă contradicție, fundamentată pe eșafodajul lingvistic și spiritual, *koan*-ul propune parcă o organizare a ambiguității. Modelul ambiguității încercat de către un *koan* este defrișare de noi înțelesuri și interpretări, dar și o eliberare față de limbaj, exemplu strălucit în acest sens, întrucât însăși cultura japoneză și l-a dorit așa.

Ambiguitatea analizată de către semiotica culturii, știința considerată una dintre cele fundamentale legate de om ca *homo significans* (cf. Ikegami 1991: 21), ce încearcă să înțeleagă menirea de a fi în lume a individului, ridică, în final, problema creativității umane, a artei, manifestarea creațoare artistică aflată în căutarea „căii eleganței” (*fūga no michi*), cum o numea Matsuo Bashō, ce emerge tocmai din libertatea omului de a se mărturisi sau să spovede:

<i>Mono ieba</i>	<i>Vorbe, vorbe,</i>
<i>Kuchibiru samushi</i>	<i>Buze-nvinețite:</i>
<i>Aki no kaze</i>	<i>Vânt de toamnă</i>

(Matsuo Basho, poem *haiku*)

## **1.2. Semiotica culturii în analiza lingvistică**

### **1.2.1. Interjecțiile/ onomatopeele și uimirea în fața lumii: o privire contrastivă în limbile română și japoneză**

*Restent, par conséquent, en dehors de nos considérations les mots <équivalents de phrase> (interjections, particules d'affirmation et de négation, telles que oui, si, non), [...]*

Eugenio Coseriu, *L'homme et son language*

„Cuvinte” sau „non-cuvinte”, cum au fost interpretate de-a lungul timpului, interjecțiile, cu subcategoria onomatopeelor, au stârnit, și continuă să o facă și în prezent, un real interes (v. Burindant 2001). Atât pentru filosofii interesați de teoria limbajului, cât și pentru gramaticieni sau oameni ai literelor, interjecția pare a fi o provocare permanentă, căreia i se dedică și azi numeroase studii ce încearcă analiza lor, din punct de vedere semantic, sintactic și pragmatic, în diferite limbi ale lumii (v. Ameka (ed.) 1992). În limba japoneză, spre exemplu, atrage atenția un fenomen lingvistic destul de interesant, care constă nu atât în numărul apreciabil de interjecții/ onomatopee din inventarul vocabularului acestei limbi, cât, mai ales, în funcțiile pe care acestea le au, de a încărca afectiv, emoțional, altfel spus, de a însufleți, „personalizând”, o limbă considerată de către lingviștii occidentali, aproape în unanimitate, ca fiind una „impersonală”. Mai mult, deși granița între limba japoneză coloială și cea scrisă este foarte bine consolidată din punct de vedere lexical și grammatical, surprinzător, interjecțiile și onomatopeele transgresează frontierele, destul de rigide, care separă discursul oral de cel scris în limba japoneză, alunecând ușor din vorbire în scris. Încercăm să arătăm că statutul lor în limba japoneză este diferit de cel în limba română. Fiecare limbă interpretează interjecția diferit și credem că este interesant de investigat cărei explicații i s-ar datora acest fapt.

Studiul interjecției/ onomatopeei, dacă nu se mărginește, aşa cum este el propus de gramatica tradițională, doar la un simplu inventar de forme și funcții, atinge, provocator și incitant, o problemă de filosofia limbajului: Care ar fi relația între aceste cuvinte mimetice și originea limbajului? Reușesc interjecțiile/ onomatopeele să numească lucruri sau stări, să le reprezinte într-un anume fel pentru om?! Interesul pentru aceste forme verbale ne-a fost stârnit de dialogul platonician *Cratyllos*, focalizat pe două direcții de interpretare, respectiv ale recunoașterii sau neacceptării, cu argumente invocate în ambele cazuri, a corespondenței arbitratre între nume și realitate. Curiozitatea noastră față de acest subiect a crescut și mai mult când, la un moment dat, în timpul lecturii studiilor coșeriene, am remarcat că interjecția fusese eliminată deliberat din cadrul unor cercetări teoretico-aplicative dedicate structurilor lexicale. S-a adăugat acestora, și nu în cele din urmă, și dorința de a aprounda capitolul dedicat de către gramatica limbii japoneze onomatopeelor, unde, și observația ar putea fi făcută chiar de un nespécialist, se poate remarcă ușor că ele sunt prezentate diferit față de felul în care o face, spre exemplu, limba română. Nedumeririle provocate de aceste „întâlniri” ne-au ispitit cu întrebări și răspunsuri de căutat ...

Definind limbajul ca o activitate umană universală, ce se realizează întotdeauna individual prin vorbitorii unei limbi, în acord cu normele unei comunități lingvistice istorice, Eugeniu Coșeriu (2000: 233-249) recunoaște trei planuri ale limbajului: universal, istoric și individual. La nivel universal, limbajul ca activitate este vorbirea în general, la cel istoric acesta înseamnă a vorbi o limbă, iar la nivel individual devine limbajul realizat de individ într-o situație istorică determinată, numită „discurs”. Delimitarea celor trei planuri ale limbajului este extrem de importantă, deoarece ea trimează la trei nivele de funcționalitate ale conținutului lingvistic: *desemnare*, *semnificat* și *sens*, a căror apariție într-un text nu poate fi decât simultană. Designația este relația între semn și „lucrul” numit, referința la „realitate”; semnificatul este conținutul semnului lingvistic dat printr-o limbă, iar sensul este „conținutul specific al unui act de vorbire” sau al unui complex de acte de vorbire, adică al unui discurs (cf. Coșeriu 2001: 334). Pentru sens, semnificatul și designația combinate se comportă ca un semn material („semnificant”), în raport cu ceea ce semnifică („semnificat”).

Continuându-l pe Platon, care specifica două „funcțiuni fundamentale” în limbă, una de *numire* și alta de *spinere* a ceva despre ceea ce a fost deja denumit, distincție prezentă și azi în ceea ce numim „lexic” și „gramatică”, Eugeniu Coșeriu (2001: 166) separă două tipuri de semnificații: semnificația lexicală și cea grammaticală, care, fără să coincidă exact, ar corespunde cu vocabularul, pe de o parte, și cu gramatica, structura grammaticală, pe de altă parte. Este interesant să observăm că, în această sintaxă funcțională, Coșeriu (2001: 37), spre deosebire de gramatica tradițională, nu păstrează decât patru categorii verbale: substantiv, verb, adjecțiv și adverb, care sunt interpretate drept părți ale discursului, modalități de semnificare, proprii actului vorbirii. La aceste semnificate categoriale s-ar adăuga, în primul rând, semnificatele instrumentale, care cuprind instrumentele gramaticale cu ajutorul cărora o categorie grammaticală este orientată înspre o funcție grammaticală (-uri din *mal-uri*, spre exemplu), următe, apoi, de semnificatul sintactic, altfel spus, combinația lexemelor cu „morfeme”, adăugându-li-se acestora și semnificatul ontic, legat de valoarea existențială atribuită în mod intenționat stării de lucruri despre care este vorba într-o frază/ propoziție (v. Coșeriu 2001: 181-183). Interjecțiile/ onomatopeele sunt scoase deliberat, însă, din această discuție, arătându-se totuși, în altă parte, că ele ar fi o „unitate de discurs”, adică forma cea mai redusă a unui discurs purtător de sens.

Până acum, investigația lingvistică, ca descriere și istorie, a fost interesată mai mult de planul istoric al limbii, neglijându-se, întrucâtva, celealte două nivele. Lingvistica integrală legitimează (v. Coșeriu 2001: 64) ca fiind la fel de importante și celealte două lingvistici: *lingvistica vorbirii* și *lingvistica discursului*, agenda de studiu aparținând acesteia din urmă urmând să acopere aşa-numita „pragmatică”. Nu ne rămâne decât să încercăm să înțelegem, pe baza unui material faptic oferit de limbile română și japoneză, care ar fi aprecierile pe care le-am putea desprinde legate de relația interjecției/ onomatopeei cu originea limbajului, în ce măsură poate fi acceptată valoarea ei imitativă și ce s-ar putea spune despre sensul ei ca „unitate de discurs”, după cum este ea interpretată de către Eugeniu Coșeriu.

*Toate limbile sunt diferite între ele.-* pare să fie afirmația pe care Humboldt o dezbată în capitolul XX, intitulat *Caracterul limbilor*, al lucrării sale *Despre*

*multiplicitatea construcțiilor lingvistice.* Se evidențiază aici faptul că fiecare limbă are un „caracter” și că, tocmai datorită acestuia, fiecare limbă poate propune o viziune proprie asupra lumii. Întrebarea care se naște firesc, în urma relevării acestui aşa-numit „caracter” al unei limbi, este legată de felul în care fiecare limbă particulară încearcă și reușește să-și exprime acest „caracter”, de felul în care se înrădăcinează individualitatea spirituală în limbă (cf. Humboldt 1835/1998: 302). Constatând și acceptând individualitatea fiecărui idiom lingvistic, *În ce elemente ale limbilor ar fi ancorat caracterul acestora?*, se întreabă, motivat, filosoful german.

Limbole au fost definite ca structurări semantice ale lumii exterioare, ale lumii extra-lingvistice (Coșeriu 2001: 173), mai exact, îndrăznim să adăugăm, ca structurări semantice subiective. Astfel, spre exemplu, credem despre cuvintele mimetice ca interjecția/ onomatopeea că nu structurează realitatea, ci, mai degrabă, pare că acestea impun realitatea prin interpretarea subiectivă a omului. *Mic sau mare* nu există ca atare în realitatea extralingvistică și, în același fel, nici *aoleu*. Ele sunt doar atitudini umane, care, alături de alte interese, pot clasifica realitatea. „Subiectivitatea”, fapt lingvistic obiectiv, este, de altfel, constitutivă limbajului, putându-se distinge trei tipuri de subiectivitate: o „subiectivitate” încorporată în sistemul lexical și gramatical al unei limbi, o „subiectivitate” exterioară sistemului gramatical și lexical și una sporadică, ocasională (cf. Coșeriu 2001: 228-229). Apreciem că interjecția/ onomatopeea ar putea fi interpretată ca ilustrare, prin excelență, a primului tip de subiectivitate, manifestată la nivelul lexical al limbii.

Constantin Noica (1978: 139-222), interpretând dialogul platonician *Cratylos*, urmărea, la rândul său, felul în care cuvintele pătrund subiectivitatea și o lărgesc, ridicând-o la o „stranie formă de obiectivitate”, grație căreia se face posibilă nu numai *comunicarea*, dar și *comuniunea*, nu numai *înțelegerea* între oameni, ci și *subînțelegerea*. Cuvintele trebuie să fie capabile nu doar să exprime lumea, ci și să o creeze. Asemănător lui Socrate care remarcase un *dynamis* al principalelor sunete-litere, capabile să determine „virtutea numelor” ce le conțin, această încărcătură energetică a sunetului-literă contaminând cuvântul și, apoi, structura însăși a limbii (v. Pleșu 1988: 74-75), și pentru Humboldt, forma sonoră a cuvântului era „expresia pe care limba o creează pentru idee”, deoarece „numai sunetul efectiv confi-

gurat constituie limba” (v. Boboc 1988: 146). Într-o analiză de specialitate, expresia sonoră a unui cuvânt nu poate fi, însă, separată de conținutul acestuia, împreună construind semnificația unui fapt lingvistic ce se explică prin funcția pe care acesta o îndeplinește și nu prin materialitatea sa (cf. Coșeriu 2001: 21). Or, toate funcțiile limbajului, mai puțin cele fonologice, care se raportează exclusiv la structura expresiei, devin „modalități” de semnificare (Coșeriu 2001: 256), funcția lexicală, cea mai importantă dintre acestea, anterioară funcțiilor necesare combinării cuvintelor, structurând experiența primară cu ajutorul cuvintelor. În studiile dedicate acestei funcții lexicale, Eugeniu Coșeriu își focalizează atenția pe materialul faptic oferit doar de cuvintele lexematice propriu-zise, eliminând din cercetarea efectuată cuvintele care ar corespunde unor fraze, cum ar fi interjecțiile (v. Coșeriu 2001: 216), particulele de afirmație și de negație ca *da* și *nu*, cuvintele morfematice, ca articole, prepoziții, conjuncții și cuvintele categorematice, ca deicticele sau pronomenele. O face oare, întrucât, spre exemplu, interjecțiile necesită un alt tip de abordare?

Mentionam deja că, pentru lingvistul amintit, interjecția ar fi o „unitate de discurs”, discursul fiind definit în scările sale ca stratul superior, ultim, într-o structurare gramaticală a limbajului, în care monemul s-ar situa la primul nivel, urmat, la următorul nivel, de cuvânt, apoi, de un grup de cuvinte, de clausulă, și de frază (ultimul nivel aparținând discursului sau textului) (cf. Coșeriu 2001: 185). Conținutul unui act de vorbire sau al unui discurs este sensul, ce apare prin concursul designației și al semnificatului limbii, la care se adaugă determinările extralingvistice ale discursului luat în considerare (spre exemplu, cunoașterea „lucrurilor” desemnate, cunoașterea „situației” în care se vorbește, cunoașterea persoanelor care participă la acest discurs) (v. Coșeriu 2001: 165-355). Că limbajul aparține, în același timp, naturii și spiritului, exteriorității lumii și interiorității conștiinței, interjecția/ onomatopeea pare să fie o dovadă cu neputință de ignorat. Realitatea desemnată de un cuvânt nu poate fi eludată, ea, realitatea, constituind, în fapt, punctul de reper necesar pentru orice considerație semantică a limbajului, în practică sau în știință. Reproșul adus, uneori, limbajului că ar fi insuficient, întrucât el nu se poate referi la lume, cu toate detaliile, se dovedește inadecvat. Este adevărat, pe de altă parte, că limbajul

nu comunică direct condițiile contextuale, dar nu o face deoarece nu este necesar să o facă; el se folosește, însă, chiar de aceste condiții, expresia reală implicându-le și conținându-le. În această ordine de idei, o comparație semantică între limbi ar trebui să arate felul în care limbile respective analizează aceeași realitate (cf. Coșeriu 2001: 67-101), respectiv felul în care se raportează fiecare dintre ele la lumea reală.

În limba română, cuvântul mimetic n-a fost studiat decât sub forma unui inventar niciodată complet (v. Bejan 1995: 261), care consemnează formele lexicale ce redau diferite sunete din natură sau care exprimă „o stare sufletească, un îndemn, o adresare” (Popescu 1971: 324), interjecția fiind considerată de gramatica tradițională românească drept o categorie gramaticală, alături de alte nouă, cum ar fi substantivul, verbul, adjecțivul și.a.m.d. În sintaxa funcțională propusă însă de Eugeniu Coșeriu nu există decât patru categorii verbale, care se validează și pentru limba română. Excluderea interjecțiilor dintre aceste categorii presupune o nouă perspectivă de abordare a lor, una în care acestea pot fi interpretate ca echivalentul unor fraze sau ca „unități de discurs”. Ceea ce gramatica tradițională studiază ca valoare stilistică (v. Popescu 1971: 329) a cuvintelor mimitice, în lingvistica integrală devine tema de cercetare pentru lingvistica discursului.

Dacă substantivul și verbul „denumesc” senzații și sentimente, interjecția le „exprimă”, înțelegând prin aceasta că ea încearcă „să redea” sau „să reproducă” stările emoționale, cu alte cuvinte, le „exteriorizează, sugerând existența lor” (Avram 1986: 231). Se remarcă faptul că, formal, interjecția se caracterizează printr-o mare instabilitate, explicându-se aceasta prin faptul că, la originea ei, stau exclamațiile spontane și imitațiile aproximative, interjecția fiind, din acest punct de vedere, un exemplu ilustrativ pentru caracterul creator al limbii. Senzațiile pe care se străduiește să le redea interjecția ar fi cele de durere fizică, oboseală, frig sau de arsură, iar stările sufletești ar fi cele de durere, mâhnire, regret, bucurie etc. Sensul unui discurs în care apare *de* sau *hm*, spre exemplu, poate fi reproș sau întrebare, în funcție de context, remarcându-se, astfel, puternica dependență a interjecției de context.

Interjecțiile primare, strigătele de durere, mirare, bucurie (*ah, of, uf, aoleu, valeu!*) au fost înlocuite, de-a lungul timpului, în limba română, de cuvinte cu o anume semnificație. Tendința în timp pare să fie însă aceea de diminuare a numărului lor și de utilizare mai exactă (Pușcariu 1974: 173) a acestora. Pentru a invoca întrebuițarea neechivocă a unora dintre acestea avem în vedere următoarele contexte situaționale: azi, spre exemplu, românul care depune o sarcină din spinare exclamă, ca semn de ușurare *uf!* și nu *valeu!*, iar cel ce simte o durere sau un regret spune *ah!* și nu *uf!*. Interjecțiile intră, în felul acesta, într-o interpretare asemănătoare celei pe care cercetătorul o face pentru orice alt lexem al limbii române. Dar nu acestea, numite de Sextil Pușcariu „sunete reflexe”, prezintă cel mai mare interes, ci adevăratale onomatopeee, cuvintele imitative, cuvintele expresive, granița dintre interjecțiile primare și cuvintele imitative nefiind întotdeauna ușor de stabilit, întrucât o exclamație involuntară poate fi, în același timp, și o „imitare” a unui sunet auzit, ca în situația în care cade un copil, când se poate exclama *poc!* sau *buf!*, imitând, în fapt, sunetul produs prin cădere.

Până acum se vorbea în studiile de specialitate despre interjecții neizolate și izolate (cf. Avram 1986: 233), primele dintre ele integrându-se în structura unei propoziții, iar celelalte constituind ele singure propoziții. Acceptând interpretarea lui Coșeriu, potrivit căreia interjecțiile ar fi echivalentul unei fraze, clasificarea pe care tocmai am menționat-o nu se mai susține. Atât în exemplele introduse în prima categorie: *Iată casa; Era vai de tine; Mergea șontâc-șontâc; o friptură tt; L-a lăsat paf*, cât și în cele din cea de-a doua categorie: *Vai! Am greșit!; Ei! Ce facem?* se poate observa ușor că interjecțiile se pot constitui într-o propoziție/ frază. Spre exemplu, *Mergea șontâc-șontâc* s-ar putea glosa sau *dezvolta*, - și-l folosim pe „a dezvolta” cu acceptiunea lui din muzică, de *schimbare, creștere, înflorire, variații și modificări* ale uneia și aceleiași teme (v. Bernstein 1982: 209-210) -, în *Mergea șchiopătând*, adică *Mergea cu un picior pe care și-l trăgea după el; Hârști o palmă* s-ar putea transcrie *Îi plesni o palmă*, iar *Bâldâbâc în apă* este înțeles, fără nicio dificultate, ca *Se scufundă în apă*. Valoarea stilistică a interjecției, prin care se încearcă, în primul dintre exemplele de mai sus, vizualizarea încărcată afectiv a unui picior bolnav este neîndoelnică. Un alt

exemplu de interjecție-propoziție ar putea fi și: *Oho! răspunseră toți în cor* (GA 1963: 430), unde *oho* ar putea fi considerat echivalentul unei propoziții affirmative.

Sunt amintite, apoi, interjecțiile care ar exprima „manifestarea unei voințe sau dorințe” (Avram 1986: 231-233) ca: *aho, hai, na, bre, iată*. Considerând interjecțiile, după Coșeriu, ca fiind „unități de discurs”, această clasificare ar dispărea, făcând loc uneia în care sensul unui discurs ar fi criteriul posibil de clasificare: - ordin: *aho!, haide!, ho!, na!, stop!* : *Aho! Aho! copii și frați...*; - chemare, gonire și oprire (în general, a animalelor): *cea!, hâis!, ho!*; - adresare: *bre!, ei!, mă*; - atenționare: *ia!, iacă!, iată!*. Cuvântul mimetic *ura!*, ca o unitate de discurs, este asociat, în mod conventional, actului ilocuționar de aclamare (cf. Récanati 1988: 305), ilustrabil prin exemplul următor din volumul *Somnul pământului* al lui D. R. Popescu: *Pietrele și bolovanii zburau spre soldat și cădeau în jurul lui. Copiii porniră la atac: - Uraaa!... Ura!..*. Interpretarea interjecției ca o „parte” discursivă esențială apare și la Liana Pop (2000: 50-56) care evidențiază cinci funcții ale acesteia la nivelul discursului: de a exprima sentimente și atitudini personale (*Unde dracu te-ai dus*), de exhortare și apel (*St! nu te mișca*), de sugerare a momentelor de ezitare, bâlbâială (... și *mi-ar trebui, mă rog, ceva bani*), de a reproduce diferite zgomote din natură (*O cinteză nevăzută începu să strige atunci: - Ti-vic! Ti-vic! ... pica, pi-ca*) și de a colora stilistic un enunț, devenind un marcator pragmatic ca vocativul sau imperativul (*Fată - hai! ia dă tu flăcăului demicatul ce i-am făcut*). Prin această interpretare modernă, din perspectiva teoriei discursului și a pragmaticii, se completează studiul interjecției în limba română, categorie verbală pe care gramatica tradițională o neglijase întrucâtva și o lăsase la periferia sistemului, fiind considerată multă vreme „afuncțională” și „rebelă”.

Exagerarea relației onomatopeei cu începiturile limbii făcuse ca această teorie, la un moment dat, să cadă în desuetudine, pentru că să se ajungă apoi la încercarea de a aplica și în studiul interjecțiilor/ onomatopeelor perspectiva neogramatică, istorică și exactă (cf. Pușcariu 1974: 171). Sextil Pușcariu, preocupat de „trăsăturile comune” ale mai multor onomatopee, de stabilirea unor „principii” și de prezentarea rolului pe care acestea îl au în „îmbogățirea” tezaurului lexical al limbii române, a evitat,

deliberat, „partea filosofică a chestiunii”. Cercetarea lingvistului român se va fixa, în cele din urmă, asupra cuvintelor imitative propriu-zise, „care redau prin sunete o impresie acustică” (Pușcariu 1974: 176), fiind lăsate la o parte cele „care redau o impresie vizuală”, nu pentru că li s-ar contesta existența, ci pentru că un studiu al lor ar solicita o altă perspectivă de abordare. La o primă vedere, pare că onomatopeele care redau o „impresie vizuală” se dezvoltă din cele care redau o „impresie acustică” și un exemplu ilustrativ ar fi derivatul *a gâlgâi* din expresia *a face gâl-gâl*, unde cuvântul imitativ este întrebuițat pentru a reda sunetul produs de lichide care curg în cantitate foarte mare. Că s-a produs un transfer de la sunet la imagine este un fapt sprijinit în limba română de apariția construcției *fumul gâlgâie*, unde fumul, în fapt, nu face nici cel mai mic sunet. Printre cuvintele onomatopeice, cuvintele imitative, a căror etimologie sau proveniență o lăsăm la o parte, acesta fiind un alt aspect al problemei, se remarcă un tip aparte de onomatopee care îl constituie cele „plăsmuite în mod simbolic”, caracterizate de Sextil Pușcariu (1974: 177) ca neavând „un sens precis” și exprimând „în mod vag toate obiectele care se prezintă ochilor sub o anumită formă”. Ar fi vorba despre cuvinte care nu imită sunete auzite, ci ar „simboliza” mișcări și forme, apărute din combinații de sunete existente deja în limbă. Un posibil exemplu, după Sextil Pușcariu, ar fi regionalismul bucovinean *a fulfula*, prin care se încearcă exprimarea unei ninsori line, cu fulgi mari și deși, cuvânt onomatopeic, derivat probabil, prin reduplicare, de la *fulg*. Domeniul acesta este, însă, foarte puțin cercetat și rămâne ca viitoare studii să îmbunătățească cu noi ilustrări domeniul onomatopeelor.

Cuvintele imitative funcționează, aşadar, diferit în limbă, în comparație cu cuvintele propriu-zise. Ele, spre exemplu, nu se supun legilor fonologice ale unei limbi, lucru firesc, de vreme ce încearcă să reproducă sunetele din natură. Exclamația *bâr* (*br, brrr*) este definită de *Dicționarul Academiei* ca o interjecție primară, folosită pentru a exprimadezgustul sau frigul. Interesantă este explicația pe care o dă Sextil Pușcariu (1974: 178) acestei forme mimetice, văzând în ea „o încercare neizbutită de a reda un sunet, [...] un *r* lung și fonic, bilabial”, inexistent în alfabetul românesc. Nu ar fi vorba, astfel, despre o combinație de sunete, cum ar lăsa să se vadă imaginea grafică a formei onomatopeice, ci despre un sunet născut din

vibrarea buzelor. Articolul de dicționar continuă cu prezentarea unei interjecții ca *brrr* care ar reda sunetul tobei și varianta *bâr*, folosită de cioban când își cheamă oile. Cu un *t* la final, onomatopeea *brt* ar reda și ea senzația de frig, dar una mai scurtă. O astfel de interpretare ar servi, credem, o înțelegere simbolică a sunetelor, aşa cum a fost ea prefigurată în dialogul platonician *Cratylos* (v. Platon 1978). Același Sextil Pușcariu (cf. 1974: 182-183), vorbind despre tulpinile onomatopeelor, arată că acestea ar fi, într-un mare număr rotacizate, ele încercând să redea, într-o mare măsură, mișcarea: *bz* este întâlnit și sub forma *bârz* (v. *bârzoï*). Nu poate fi neglijat, apoi, fenomenul reduplicării ce caracterizează aceste cuvinte imitative: *bâlbâi*, *bombâni*, *dârdâi*, *gâlgâi*, *mormâi* și.m.a.d., este adevărat, o reduplicare incompletă, în care se repetă doar consoana inițială. Se adaugă acestora alte multe deriveate de la o rădăcină onomatopeică, lucru uitat, însă, azi. Spre exemplu, *o țâră* ,*puțin'* ar fi derivat de la verbul onomatopeic *a țârâi*, iar *un pic* ,*puțin'* și *a pica* de la *pic-pic*, cuvânt imitativ care ar încerca să redea căderea picăturilor de apă.

Dar caracteristica principală a interjecției/ onomatopeei, și cercetările recente o remarcă permanent, este aceea de a caracteriza discursul vorbit, respectiv stilul familiar. Literatura, populară sau cultă, a lui Ion Creangă și Petre Ispirescu, a lui George Coșbuc sau a lui Marin Preda (v. Popescu 1971: 324-333), folosește interjecția/onomatopeea pentru a conferi pasajelor respective marca de oralitate și afectivitate. În limbajul științei, însă, poate fi întâlnită doar o singură interjecție care este neutră din punct de vedere stilistic (Avram 1986: 231) și aceasta este *iată*. Dezbătând problema funcției pe care o îndeplinește interjecția într-un discurs, Sextil Pușcariu conchide că aceste cuvinte onomatopeice aparțin mai mult graiului familiar și popular, iar în scrierile literare ele se întâlnesc tot mai rar, cu atât mai rar, cu cât „o literatură se îndepărtează mai mult de popor și devine mai artistică” (Pușcariu 1974: 171-172). Interjecția/ onomatopeea rămâne totuși, în continuare, o „provincie neexplorată” (Bogrea 1971: 470-472) a lexicografiei și gramaticii românești. Funcția îndeplinită de interjecții/ onomatopeee în limba română, ca unități de discurs, pare să ilustreze ceea ce a construit lingvistica integrală, plecând de la Aristotel, și anume că semnele limbajului uman au întotdeauna valoare simbolică, adică o valoare

care nu rezidă în semnele materiale ca atare. Sextil Pușcariu (1974: 196), vorbind despre silabă și sunet, arăta însă că, acestea, într-adevăr, fiind independente, „produc numai impresii acustice, fără să poată deștepta idei”, cu excepția oferită de onomatopee, care ar putea stabili „o relație” între sunet și sens, relație ușor recuperabilă într-o ghicitoare românească despre coasă care sună astfel: *Țac, țac, prin copac, / Fâș, fâș, prin păis.*

Limba japoneză, într-o descriere succintă, se prezintă cu morfologie neașteptat de simplă în fața unui european: numele japonez nu manifestă diferența de număr, gen, definit/ nedefinit, verbul nu face distincția de persoană, iar timpul lui gramatical este foarte slab diferențiat într-un trecut și un non-trecut, ce poate fi prezent sau viitor. Pentru o mai bună înțelegere, încercăm să transpunem în limba română un exemplu ca: *Kodomo wa kuru*. O primă traducere, funcțională, ar fi <Copilul/ copiii vine/ vin sau va veni/ vor veni>, iar o alta, în litera și în spiritul acestei limbi, ar fi: <în ceea ce privește un anumit număr de membri ai clasei ,copil', există un ,a veni'>.

Wilhelm von Humboldt (1971: 40) folosea metafora cercului desenat de o limbă în jurul unui popor care o vorbește, când voia să arate că încercarea de a părăsi acest cerc nu se poate produce decât întrând „simultan” în cercul limbii unui alt popor. De aceea, credem că și cercetarea unui fapt lingvistic aparținând unei limbi, materne sau nu, ar trebui să înceapă cu prezentarea a ceea ce Coșeriu (2001: 61) numește, enumerând contextele extraverbale ale limbii, *cadrul cultural*. Întotdeauna se spune mai puțin într-o limbă decât se exprimă sau se înțelege, întotdeauna sensul unui discurs trece dincolo de ceea ce este spus efectiv și acest fapt poate avea loc numai datorită circumstanțelor în care se produce actul vorbirii, circumstanțe numite și la Coșeriu „cadre”.

Cultura, suma întregii informații neereditare, împreună cu mijloacele de organizare și păstrare ale acesteia (cf. Lotman 1974: 12-19), cuprinde toate registrele de manifestare a spiritualității omenești. Putem vorbi despre o cultură europeană sau despre una africană sau asiatică, după cum putem invoca o cultură franceză, rusă, română, japoneză, fiecare din ele propunând o viziune particulară asupra lumii, în care putem regăsi, totuși, uneori, detalii de o surprinzătoare asemănare.

Trăsăturile culturii japoneze, spre exemplu, și aici converg opiniile multor specialiști, configurația un model al lumii cu totul aparte față de cel oferit de cultura occidentală. Mentalitatea culturală niponă este focalizată, se spune, pe complementaritate mai degrabă decât pe contrast, pe fuziunea subiect-obiect decât pe opoziția subiect-obiect. Se mai vorbește, apoi, despre cultura japoneză ca despre una orientată preferențial înspre concret, în dauna abstractului, sau ca despre o cultură interesată mai mult de mic, decât de vastitate, de nemărginire (cf. Ikegami 1998: 1909). Nu este deloc întâmplător atunci că toate aceste caracteristici se regăsesc și în funcționarea limbii japoneze, ca, spre exemplu, în înalta dependență a textului de context, granița text/context fiind aici destul de vagă, și în activa implicare a cititorului în text, lector căruia își cere participarea activă la construcția sensului. Ca o primă concluzie, cultura și limba japoneză ar fi caracterizate, aşadar, de armonie și continuitate.

În cultura europeană s-a vorbit mult despre simbolistica sunetelor, materialul-plămadă al cuvintelor. Pentru P. Mersenne (apud Genette 1976: 213), în tratatul său de *Armonie universală*, din 1636, *A* semnifică ceva mare și plin (mari pasiuni, spre exemplu), *O* ar sugera lucruri subtile, în timp ce *I*, crede autorul tratatului, ar invoca lucruri foarte subțiri și mici, iar *U* lucruri ascunse și obscure.... Pentru Ernst Jünger (1988: 106), pe de altă parte, *A* invocă puterea, *O* - lumina, *E* - spiritul, *I* - lumea carnală și *U* - țărâna, în timp ce la Rimbaud, în poemul *Vocale*, fiecare vocală se colorează, astfel încât poemul debutează cu versul *A negru, E alb, I roșu, U verde, O bleu: vocală, [...]*, iar exemplificarea ar putea continua. Dacă literatura occidentală încearcă o asemenea apropiere vizavi de expresia sonoră a unui cuvânt, studiul lingvistic de specialitate, urmând direcției de cercetare propuse de Aristotel, se îndepărtează radical de o asemenea perspectivă. Acceptând arbitrariul semnului lingvistic, expresia sonoră, prin ea însăși, nu are niciun semnificat, ci, numai împreună cu un conținut asociat, expresia sonoră va dobândi o semnificație într-o limbă dată, ceea ce face ca și așa-numitele cuvinte imitative ca interjecțiile/ onomatopeele să nu mai poată fi studiate ca o exemplificare a capacitatei intrinseci a sunetelor de imitare a realității înconjurătoare.

În limba japoneză, perspectiva de abordare a acestui fapt lingvistic este însă inversată. Se vorbește (v. Wald 1988: 57) mult despre rolul pe care îl joacă în această limbă vocalele și suprasegmentalele - ton, accent, debit, ritm, despre faptul că propozițiile assertive sunt copleșite, din punct de vedere numeric, de către cele interrogative, dubitative, optative, imperative, mult mai încărcate afectiv, ceea ce face să se credă că japonezii ar fi mai inclinați înspre concret și artă, decât înspre abstract și filosofie (v. Abe 1985). Ne amintim însă că și într-o limbă occidentală, și anume limba germană, interjecțiile sunt numite și *Empfindungswörter*, „cuvinte ale simțirii”, în care, după unii, s-ar putea chiar recupera resturile unui limbaj pur vocalic. Conștient de existența unor exemple care pot și să ilustreze, dar și să infirme teza propusă, Ernst Jünger (1988: 93) vede în sunete, în cele din urmă, „materia arhetipală a lumii”, „forța” care slujește cuvântul...

Grecii vorbeau despre patru fluide sau umori care pot fi întâlnite în trupul omenesc: *sângel* care face omul energetic, *flegma* care-i provoacă lenea și oboseala, *cholerul* care-l duce la mânie și *melancolia* care-l umple de nostalgie și tristețe. Toate acestea par să se regăsească exprimate și în numeroasele interjecții/ onomatopee (v. Makino, Tsutsui 1998: 50-56) din limba japoneză, aceste *fonomime* (*phonomimes*) putând fi întâlnite, de altfel, în orice limbă. Spre deosebire, însă, de o limbă indo-europeană, unde ele aparțin mai mult vocabularului copiilor, întrebuințarea lor de către adulții rămânând în limitele discursului oral, limba japoneză, care diferențiază atât de puternic stilul scris de cel vorbit, le folosește, surprinzător, în ambele. O limbă „impersonală”, cum este caracterizată limba japoneză, folosește neașteptat de mult aceste fonomime, tocmai parcă pentru a personaliza discursul respectiv, pentru *a-l însufleți*. Fonomimele (onomatopeea, *giseigo*), alături de *fenomime* (*phenomimes*) (reprezentări fonetice ale fenomenelor perceptibile prin simțuri non-auditive), *gitaigo* și *psihomime* (*psychomimes*) (reprezentări fonetice ale unor stări psihologice umane) reprezintă o parte deosebit de importantă a vocabularului adult din limba japoneză scrisă și vorbită. Interesant este faptul că, într-o propoziție, ele sunt urmate de *to*, un marcator al citării, deoarece, remarcă literatura de specialitate, acestea sunt interpretate, de fapt, ca adverbe care citează, ce, am completa, reproduc stări, sentimente, caracteristici ale unor acțiuni.

Detaliind, consoanele sonore par să sugereze, în limba japoneză, ceva mare, greu, tocit sau murdar, în timp ce corespondentele lor surde reprezintă ceva mic, ușor, ascuțit, curat: *gorogoro / korokoro [to korogaru]*/ ,[a se rostogoli] obiecte grele/ obiecte usoare'. Velarele *g* și *k* tind să sugereze dificultate, claritate, separare, detașare sau schimbare bruscă: *kukkiri [to mieru]* ,[a se vedea] clar'; *garat [to kawaru]* ,[a se schimba] complet'. Dentalele fricative *s* și *sh* amintesc de liniște, de emoții omenești tăcut-liniștite: *surusuru [to suberu]* ,[a aluneca] ușor'; *shonbori [to suru]* , [a fi] deprimat, abătut'. Lichida *r* pare să reprezinte fluiditate, alunecare: *surasura [to kotaeru]* ,[a răspunde] cu mare ușurință'. Nazalele *m* și *n* ne orientează înspre ceva tactil, cald și moale: *muchimuchi [shite iru]* ,[a fi] durduliu, grăsuț, rotofei'; *nurunuru [shite iru]* ,[a fi] noroios, lipicios'. Bilabiala surdă reproduce explozivitate, putere și bruschețe: *pipin [shite iru]* ,[a fi] plin de viață, energie, viguros'. Semivocala *y* este încărcată de slăbiciune, încetineală și moliciune: *yurayura [to yureru]* ,[a (se) legăna] ca valurile'. Vocalele își au și ele simbolistica lor în urechea japoneză: *u* arată ceva ce are de a face cu psihologia umană: *uttori [suru]* ,[a fi] încântat'; *o* este, cu referire la psihologia umană, în general, negativ: *ododo [shite iru]* ,[a fi] foarte nervos', iar *e* este conotat cu vulgaritate: *herahera [to warau]* ,[a râde] fără rost, într-un moment neplăcut'.

Particulele și conectorii, indispensabili în sintaxa limbii japoneze, par să fie și aceștia influențați de acest fel de receptare a sunetelor : *ga* este un marcator al subiectului, alături de un altul, *no*, întâlnit în relative; *kara* ,deoarece' exprimă cauza, ce poate fi redată și cu ajutorul lui *node*; *keredo / ga* ,deși' redă concesia, concesie, la rândul ei, semnalată și prin *noni*; *koto*, spre exemplu, arată un lucru intangibil, în timp ce *mono*, perechea lui, arată un lucru tangibil. Se pare că nazala, spre deosebire de velare, face ca apariția ei să personalizeze discursul, să-l subiectivizeze, să-l orienteze înspre locutor, în aceeași ordine de idei, categoria adjetivelor în *i*, care se termină în *shii*: *kanashii* ,trist', *sabishii* ,singur', *ureshii* ,fericit', părând să respecte cele afirmate mai sus referitor la reprezentarea stărilor emoționale omenești prin fricativele dentale. Stopul glotal este și el un mijloc mimetic, folosit pentru a amplifica sau pentru a încărca emotiv sunetele date: *yahari/ yappari* ,după cum era de așteptat', *bakari/ bakkari* ,doar' etc.

În limba japoneză, orice studiu de specialitate (v. Tomikawa 1997: 43-46) al cuvintelor mimetice este făcut urmărind, după cum arătam deja, nu numai clasificarea lor în *fonomime*, *fenomime* și *psihomime*, ci și funcția lor de îmbogățire a sensului unui discurs, care circumstanțiază verbul. Spre exemplu, verbul *a durea*, însotit de felurite onomatopee, exprimă diferite nuanțe de durere. Dacă în limba română spunem *mă doare tare*, *puțin*, *ascuțit*, *surd*, în limba japoneză cuvintele mimetice încearcă să descrie durerea, folosindu-se de o simbolistică a sunetelor: *kirikiri* [*to itamu*] s-ar traduce prin „(te) durea/ a suferi de o durere ascuțită și continuă”, durerea putând avea și alte cauze decât pur fizice, ca în exemplul *Shigoto ga umaku ikanakute i ga kirikiri itamu*, „Mă doare stomacul (cu o durere ascuțită), deoarece nu prea mă descurc la serviciu”; *hirihiri* încearcă să redea o „durere usturătoare”, după cum se poate vedea din exemplul: *Hiyakeshita senaka ga hirihiri suru*, „Mă ustură (cu o durere usturătoare) spatele ars de soare”. *Zukizuki* este o „durere care pulsează” și exemplul *Kega o shita ashi no yubi ga zukizuki itamu* s-ar tălmăci: „Mă doare degetul rănit de la picior (cu o durere care pulsează)”; *gangan* sugerează o „durere (de cap) foarte puternică”: *Futsukayoi de atama ga gangan itamu*, „Am o durere de cap teribilă, din cauză că sunt mahmur”; *chikuchiku*, „durerea întepătoare” poate fi provocată de spinii unui cactus: *Saboten no toge ga sasatte chikuchiku suru*, „Mă doare (cu o durere întepătoare), fiindcă m-am întepat în spinul unui cactus”. Interesant că, în încercarea de a se sugera felul în care aceste fonomime încarcă discursul cu emoție, cu afect, respectându-se sensul discursului japonez, ultimul exemplu invocat a fost tradus în limba engleză în felul următor: *Ouch! I pricked my finger on that silly cactus!*.

Că onomatopeele sunt interpretate adverbial de limba japoneză o dovedește și faptul că unele, la origine cuvinte mimetice, sunt considerate azi adverbe de gramatica limbii japoneze contemporane, uitându-se sau ignorându-se proveniența lor: *kitto*, „cu siguranță”, *zutto*, „în mod continuu, neîntrerupt”, *chotto*, „puțin”, *motto*, „mai”, *yatto*, „în sfârșit (rezultat obținut în urma unui efort)”. *Asa kara zutto hon o yonde iru.*, spre exemplu, s-ar traduce în limba română prin „Citesc o carte fără întrerupere, de dimineață”. Aceste fonomime pot sta, însă, și la baza creării unor cuvinte noi (v. Satoru 1994: 119-123): *korogaru*, „a se rostogoli” provine din *korokoro*, amintit deja, *hikaru*

,a străluci’ din *pikapika* ,strălucitor, cu reflexe de lumină’. *Buruburu* ,tremurător’ a dat *furueru* ,a tremura’, *zawazawa* ,gălăgioș’ a creat verbul *sawagu* ,a face gălăgie’, *dokidoki* ,(despre bătăile inimii) repede, rapid’ se regăsește în *tokimeku* ,a bate repede, neregulat; a fi agitat, nervos’, *hisohiso* ,în secret’ a dat adjecțivul *hisoka[na]* ,secret’, iar *yuttari* ,neîngrădit, nelimitat’ s-a dezvoltat în *yutaka[na]* ,abundent’. Din lipsa unor corespondente echivalente în vocabularul limbii române, am tradus onomatopeele japoneze folosindu-ne de adjective, care nu respectă, însă, și nu pot reda rolul pe care cuvintele mimetice îl au în limba japoneză.

Înțelegerea corectă a simbolismului sunetelor limbii îi permite străinului interesat de limba japoneză să aprecieze profunda sensibilitate a acesteia și, în același timp, a unei culturi, orientate poate ceva mai mult decât cea occidentală, înspre obiectele direct perceptibile. Întâlnirea cuvintelor mimetice și în formele literare, inclusiv în cea mai scurtă formă de poezie care este *haiku*-ul, nu mai poate fi o surpriză pentru cititor. Reproducem un *haiku* al lui Issa (1763-1827):

ō-botaru,  
yurari-yurari to  
tōri keri.  
(A huge firefly,  
Waveringly,  
Passes by.)” (apud Suzuki 1997: 234)

În dicționarul japonez (GJD 1995: 2231), *yurari* este explicat prin: *yukkuri to hito yuresurusama* ,om care se clatină încet’. Încercând o tălmăcire în limba română a cuvântului mimetic reduplicat (în general, fonomimele japoneze sunt reduplicative) *yurari-yurari*, tradus în limba engleză prin ‚wavingly’ am putea opta pentru ‚tremurător’, ‚fluctuant’, ‚șovăitor’, ‚vibrant’, ‚neliniștit’, ‚nedecis’ etc. Toate acestea sunt, însă, într-o foarte mare măsură, lexeme conceptuale, în timp ce *yurari-yurari*, descriind, fără îndoială, o mișcare discontinuă, imită, prin sugestie auditivă, impresia ritmului fulgurant. Onomatopeea japoneză sugerează, pe lângă sentimente de libertate, de demnitate, și un fel de bucurie: a te bucura de timpul tău, fără niciun fel de grabă. Când toate acestea sunt combinate cu un verb al acțiunii, ca *tōri keri*, licuriciul nu mai este unul mic, ci a devenit unul de

dimensiuni umane, amintind de un om liber, fără teamă, demnitatea individuală fiind asociată cu o notă de rezervă și transcendentalism (cf. Suzuki 1997: 235). După cum se poate observa, aceste onomatopeee reduplicative în limba japoneză apelează mai mult la sentiment decât la intelect, de aceea convertirea lor în termeni conceptuali le trădează într-o oarecare măsură. Se demonstrează, astfel, și în acest mod, că, în limba japoneză, un mod abstract de gândire nu este atât de mult folosit ca în limbile occidentale, japonezul - și, implicit, limba lui - fiind mult mai apropiat de experiența realității-natură decât alte limbi și culturi care și-au dezvoltat într-un stadiu foarte înalt sistemele de analiză și abstractizare. Dar onomatopeele reduplicative sunt foarte des folosite în limba japoneză și pentru a comunica un anume tip de experiență. Se spune despre orientali că au un oarecare deficit în puterea de a gândi filosofic și în precizia analitică. Poate că este așa, dar ei sunt, se pare, mult mai înzestrați în a experimenta direct realitatea însăși, care refuză să fie percepută, în mod tranșant, printr-un „da” care n-ar putea fi niciodată „nu” sau invers. Complementaritatea, care exclude antagonismul, ar fi conceptul care ar putea cel mai bine acoperi misterul care se află dincolo de orice întâmpinare intelectuală: „The yurari-yurari way of a huge firefly passing before my window contains in it all that defies our relativistic scrutiny.” (Suzuki 1997: 236) Ne apropie mult de muzică, credem, un asemenea mod de percepere a realității, în care încărcătura expresivă a cuvintelor mimetice face ce face doar muzica, care vine să completeze acolo unde cuvântul pare a fi neputincios, încercând temerar să dea glas unor emoții lăuntrice.

Pentru Humboldt, limba se transformă în fenomenul ce exteriorizează spiritul popoarelor sau, altfel spus, limba unei comunități devine spiritul ei, după cum spiritul său este limba sa, „fără a le putea însă gândi cu totul identice” (apud Boboc 1988: 146). *Toate limbile sunt diferite unele de altele.* și *Toate limbile sunt construite după aceleași principii și sunt, în acest sens, identice.* par să fie baza și legitimarea, în același timp, a oricărui studiu comparativ sau contrastiv între limbi.

Având atenția focalizată asupra cuvintelor imitative, respectiv a legăturii lor cu originea limbajului și a funcției lor într-o limbă, putem sprijini, fără să susținem că ar fi ultimul cuvânt, diferența, și pe baza acestui suport,

între o limbă cu rădăcină indo-europeană, flexională și una „exotică”, aglutinantă. În limba română, studiul interjecției/ onomatopeei poate fi făcut într-o paradigmă aristotelică, în care legătura directă între sunet și realitatea reprezentată este mediată de intenționalitatea umană. Întrebuiențarea fonomimelor caracterizează stilul oral și nu este nicio îndoială că ele funcționează ca unități de discurs. În limba japoneză, conceptul *kotodama*, „cuvânt-spirit”, care datează din secolele VIII-XIX și s-ar putea explica prin forța pe care o are cuvântul de a da naștere unui eveniment, de a declanșa fapte prin însuși conținutul lui, arată că, în cultura japoneză, cuvântul nu poate fi separat de semnificația și de designația sa (cf. Ikegami 1998: 1901). Potrivit concepției animiste din credința *shinto*, credința nativă a japonezilor, totul în acest univers are un spirit care vorbește, astfel că, prin cuvântul rostit de ființa umană, spiritul aceluia cuvânt se manifestă în lume. Folosind, ulterior, alte două concepte: *shingon*, „cuvântul adevăr” al Iluminării și *mogo*, „cuvântul iluzorii” al realității imediate, introduse de budism, *kotodama* se va dezvolta în conceptul *mono no aware* sau „mișcarea sufletului înspre lucruri”. Întreagă lumea încojurătoare, prin însăși natura ei, poate trezi în om, în mod natural, anumite stări, sentimente și senzații naturale. Nu întâmplător am folosit, oarecum în exces, diferite derive de la rădăcina „natură”, întrebuiențarea lor justificând tocmai dorința de a amplifica *naturalul* și *naturalețea* acestor emoții stârnite în om de natură, în deplin contrast cu „raționalul” și „artificialul”. Între oameni și lucruri există, trebuie să existe o coordonare, o sincronizare a trăirilor și o modelare reciprocă, exprimată de cultura japoneză prin conceptul estetic de *mono no aware*, conștiință că, deasupra a tot, stăpânește o anumită tristețe a lucrurilor, un sentiment de melancolie, o sugestie de solitudine. Este același *mono no aware* ce redă petrecerea omului prin această lume, încărcată de resemnarea în fața Absolutului căruia nu i se poate împotrivi.

Studierea oricărui fapt lingvistic, fie și cel al interjecției/ onomatopeei, într-o accepțiune științifică și culturală, devine, credem, o contribuție importantă la descrierea unei limbi. Ea ne prezintă orice limbă ca un sistem care creează, nu ca unul închis (Coșeriu 2001: 21), atrăgându-ne atenția nu asupra a ceea ce se poate exprima într-o limbă dată, ci tocmai asupra a ceea ce această limbă, prin forța ei proprie și intimă, poate să opereze și să provoace...

### **1.2.2. Idiomurile ca „texte culturale”**

*What is most valuable is gentleness of spirit...*

Prince Shōtoku, *Constitution of Seventeen Articles* (604)

Recitindu-i pe Aristotel și Humboldt, Eugeniu Coșeriu (cf. 2001: 124) arată că limbajul, fără să fie produsul gândirii logice, în condițiile în care acesta din urmă se bazează cu necesitate pe limbaj, reprezintă prima manifestare specifică a omului ca om. Prin limbaj, omul poate cunoaște lumea și, în același timp, se poate cunoaște pe el însuși, fixând și obiectivând această cunoaștere dincolo de impresii sau reacții imediate.

Limbajul se manifestă în mod concret ca activitate umană particulară de a vorbi cu celălalt prin intermediul unei limbi, dar, concepând limbajul ca *energeia*, acesta devine un act de creație în toate formele sale. A vorbi înseamnă, în lingvistica integrală propusă de Eugeniu Coșeriu, *a crea* (cf. Coșeriu 2001: 13), limbajul ca unitate de intuiție și expresie devenind esențial pentru definirea omului. Fiind atât *logos* („*appréhension de l'être*”), cât și *logos* intersubiectiv („*forme et expression de l'historicité de l'homme*”) (Coșeriu 2001: 30), limbajul în general atinge dimensiunea omului și a ființei, în timp ce limba corespunde relației omului cu ceilalți indivizi umani, definind „umanitatea” omului sau capacitatea acestuia nu numai de a-și pune întrebări legate de *a fi* într-o lume exterioară și într-una lăuntrică, ci și de a interpreta acest *a fi*.

Definind limbajul ca o activitate umană universală, care se realizează în totdeauna individual prin vorbitorii unei limbi, în acord cu normele unei comunități lingvistice istorice, Coșeriu (v. 2000: 223-249) identifică trei planuri ale limbajului: universal, istoric și individual. La nivel universal, limbajul ca activitate este vorbirea în general, la cel istoric acesta înseamnă a vorbi o limbă, iar la nivel individual el ar corespunde limbajului realizat de individ într-o situație istorică determinată, numită de Coșeriu „discurs”. Delimitarea celor trei planuri ale limbajului este extrem de importantă

întrucât ea trimită la trei niveluri de funcționalitate a conținutului lingvistic: *desemnare*, *semnificat* și *sens*, a căror apariție într-un text nu poate fi decât simultană (cf. Coșeriu 2000: 246). „Designația” ar fi, în lingvistica integrală, relația între semn și „lucrul” numit sau referința la „realitate”, în timp ce „semnificatul” ar trimită la conținutul semnului lingvistic dat printr-o limbă, iar „sensul” la „conținutul” specific al unui act de vorbire, respectiv al unui „discurs” (Coșeriu 1996: 54). Devine, astfel, evident că, pentru sens, semnificatul și designația combinate se comportă ca un semn material (semnificant) în raport cu ceea ce semnifică (semnificat) (cf. Coșeriu 2001: 334).

Având în vedere că sensul este conținutul unui act de vorbire sau al unui discurs (v. Coșeriu 2001: 355), acesta apare prin concursul designației și al semnificatului limbii, la care se adaugă determinările extralingvistice ale discursului luat în considerare, cum ar fi, spre exemplu, „cunoașterea” lucrurilor desemnate, „cunoașterea” situației în care se vorbește sau „cunoașterea” persoanelor care participă la acest discurs (v. Coșeriu 2001: 165). Realitatea desemnată de un cuvânt/ grupaj de cuvinte nu poate fi eludată, ea, realitatea, constituind, în fapt, un „punct de reper” necesar pentru orice considerație semantică a limbajului (v. Coșeriu 2001: 101). Reproșul adus, uneori, limbajului că ar fi insuficient întrucât el nu se poate referi la lume cu toate detaliile se dovedește inadecvat. Este adevărat că limbajul nu comunică direct condițiile contextuale, dar nu o face deoarece nu este necesar să o facă. El se folosește însă chiar de aceste condiții, expresia reală implicându-le și conținându-le (cf. Whitehead, apud Coșeriu 2001: 67), astfel încât acesta nu numai că analizează realitatea (v. Coșeriu 2001: 101), ci și se raportează la lumea reală. Structura idiomatică dintr-o limbă, interpretată ca expresie lingvistică a experienței umane, pare să devină, la rândul său, un exemplu evident că limbajul aparține, concomitent, naturii și spiritului (cf. Coșeriu 2001: 131), exteriorității lumii și interiorității conștiinței.

*Toate limbile sunt diferite între ele – pare să fie aserțiunea pe care Wilhelm von Humboldt o dezbată în capitolul *Caracterul limbilor* din lucrarea sa *Despre multiplicitatea construcțiilor lingvistice* (v. Humboldt 1998: 302), unde se evidențiază faptul că fiecare limbă are un „caracter” și că, tocmai datorită acestuia, fiecare limbă propune o viziune proprie asupra*

lumii. Întrebarea care se naște firesc, în urma relevării aşa-numitului „caracter” al unei limbi, este legată de felul în care fiecare limbă particulară încearcă și reușește să-l exprime, de modalitatea în care se înrădăcinează această „individualitate spirituală” în limbă și cum poate fi ea demonstrată. Constatând și acceptând individualitatea fiecărei limbi, filosoful german se întreabă, motivat, în ce elemente ale limbilor ar putea fi ancorat caracterul acestora. Încercăm să argumentăm în cele ce urmează că, în cazul limbii japoneze, și expresiile idiomatice îi pot defini convingător „caracterul”.

Dând seama de caracterul popoarelor și de nevoiea de a găsi expresia sonoră adecvată stărilor și sentimentelor resimțite de sufletul omenesc (cf. Humboldt 1998: 303), în construcția limbilor subiectivitatea joacă un rol important. Limba, definită ca o „structurare semantică” a lumii exterioare (cf. Coșeriu 2001: 173), structurează în mod subiectiv realitatea extra-lingvistică, impunând adesea o realitate dată de interpretarea subiectivă a omului. „Subiectivitatea”, divizată într-o „subiectivitate” *încorporată* în sistemul lexical și grammatical al unei limbi, într-o „subiectivitate” *exterioară* sistemului grammatical și lexical și într-una *sporadică, ocazională* (cf. Coșeriu 2001: 229), ca fapt lingvistic obiectiv, este, astfel, constitutivă limbajului, structurile idiomatice ale unei limbi putând fi interpretate ca o ilustrare, prin excelență, a primului tip de subiectivitate, manifestată la nivelul lexical și grammatical al limbii. Astfel, idiomul japonez *chacha o ireru*, ce-ar putea fi tradus în limba română prin „a întrerupe” și a cărui transpunere literală ar fi „a face ceai unul după altul” (v. Akiyama & Akiyama 1996: 29), în condițiile în care, în mod obișnuit, „a prepara ceai” se spune în limba japoneză „(o)cha o ireru”, repetiția lexemului „cha” cu semnificația „ceai” pare să sugereze graba și neatenția din partea unuia dintre participanții la conversație. Mai mult, în limba japoneză, lexemul folosit frecvent pentru „ceai” este, mai degrabă, „ocha”, decât „cha”, „o” din „ocha” amintind de un prefix de politețe, care, de-a lungul timpului, s-a sudat de cuvânt astfel încât azi nu mai este recunoscut ca atare, omisiunea acestuia însă din lexemul ce intră în construcția idiomului luat în discuție putând sugera și o oarecare lipsă de respect manifestată între locutor și interlocutor.

Limbajul, definit ca activitate creativă, are drept caracteristică principală, după Coșeriu, faptul că el este, în același timp, „expresie cu semnificație”,

respectiv „expresie și semnificație” (Coșeriu 2001: 23) sau, reformulat, un sistem de semne, prin semn înțelegându-se „un instrument convențional și un element de cultură care aparține unei comunități” (Coșeriu 1995: 22). Continuându-l pe Platon, care specifică două „funcții fundamentale” în limbă, una de „numire” și alta de „spunere” a ceva despre ceva denumit deja, distincție prezentă și azi în ceea ce numim „lexic” și „gramatică”, Coșeriu separă două tipuri de semnificații: „semnificația lexicală” și cea „gramaticală”, care, fără să coincidă exact, ar corespunde cu vocabularul și cu gramatica sau structura gramaticală.

Neglijate până acum de investigația lingvistică tradițională, este interesant, credem, să încercăm să situăm idiomurile în această clasificare, folosind un corpus ilustrativ oferit de limba japoneză. Funcția lexicală, cea mai importantă dintre funcțiile limbii, structurează experiența primară cu ajutorul cuvintelor și este anteroară funcțiilor necesare combinării cuvintelor. Până în momentul de față însă, studiile dedicate funcției lexicale își focalizează atenția pe materialul faptic oferit doar de cuvintele lexematice propriu-zise, eliminând din cercetarea efectuată grupajul de cuvinte sudat constituit de structura idiomatică sau „discursul repetat”, cum a fost acesta denumit de Coșeriu:

„Le « discours répété » comprend tout ce qui est traditionnellement figé comme « expression », « phrase » ou « locution » et dont les éléments constitutifs ne sont pas remplaçable ou re-combinables selon des règles actuelles de la langue.” (Coșeriu 2001: 235)

Asociat tehnicii libere, al cărei contrafort este „discursul repetat” (v. Coșeriu 2001: 110) arată modalitatea în care, într-un discurs, se întâlnește ceea ce poate fi efectiv combinat cu ceea ce a fost deja combinat. Mai mult, la fel cum se întâmplă și în cazul unor lexeme ca *geisha*, *samurai*, *kamikaze*, termeni culturali pentru a căror semnificație devine importantă cunoașterea „contextului extraverbal” (v. Coșeriu 2001: 58) în care își au originea, cu ajutorul acestor forme de „discurs repetat” precum citatele, expresiile fixe, proverbele, se poate recupera studiul obiectelor (*l'étude des « chose »*) (Coșeriu 2001: 113), o investigație de acest fel clarificând aportul adus de cunoașterea lucrurilor și a „lumii” la activitatea de a vorbi. Împreună cu contextul idiomatic (limba însăși) și cu cel verbal (discursul însuși), contextul cultural contribuie la constituirea contextului în sens general al

activității de vorbire sau al realității ce încearcă să semnifice un semn, un act de vorbire sau un discurs. Înglobând tot ceea ce aparține unei tradiții culturale a unei comunități, contextul cultural devine, de altfel, o formă particulară a contextului istoric (cf. Coșeriu 2001: 62). Spre exemplu, sensul idiomului japonez *abura o uru*, cu o posibilă traducere în limba română prin „a pierde vremea” și al cărui sens literal ar fi, de fapt, „a vinde ulei” (v. Akiyama & Akiyama 1996: 19), se leagă de perioada Edo (1600-1867) din istoria culturală a Japoniei, când, în lipsa electricității, măsuratul uleiului de către vânzătorii ambulanți cerea oarecare zăbavă. Inevitabil, în timp ce-și făcea meseria, aceștia intrau în conversație cu gazdele în a căror casă se aflau, ceea ce-i făcea pe vecini, a căror aşteptare se prelungea, să credă că întârzierea vânzătorilor ambulanți se datoră caracterului lor de pierde-vară. Urmând aceeași cale de interpretare, o expresie idiomatică japoneză ca *atama o sageru*, cu echivalentul românesc „a respecta” și a cărei traducere literală ar fi „a-ți apleca capul” (v. Akiyama & Akiyama 1996: 19), trimite, neîndoianic, la salutul japonez ce face ca respectul, recunoașterea și consimțământul pentru celălalt să fie arătate și prin plecăciunea capului (おじぎ). Asemănător, un idiom ca *bansaku o tsukiru*, ce-ar putea fi tradus în limba română prin „a junge la capăt de tot”, și a cărui transpunere literală ar deveni „se termină cu 10.000 de scheme” (v. Akiyama & Akiyama 1996: 25), pentru o înțelegere corectă, ar necesita, credem, cunoașterea faptului că ideograma chinezescă 万, cu citirile *man* sau *ban*, ce intră în componența cuvântului „*bansaku*” are, pe lângă accepțiunea de „zece mii”, cea mai mare unitate numerică japoneză, și aceea de „tot”.

Contextul nonverbal a fost adesea ignorat de către lingviști, deși, în cazul expresiilor idiomatice, el face posibilă înțelegerea limbii ca unitatea intuiției și a expresiei (v. Coșeriu 2001: 28), ca pură creație de semnificații „semne”, expresiile idiomatice ca perifraze ale unui cuvânt-cheie constituind mai degrabă decât o categorie a sinonimelor lingvistice una a sinonimelor cognitive. Structura idiomatică *pin kara kiri made*, cu o posibilă traducere în română prin „unu, vârf, început”, „de la început până la sfârșit” (v. Akiyama & Akiyama 1996: 255), este, în limba japoneză, parafraza ce dorește să sugereze varietatea, diversitatea lucrurilor. E interesant însă că acest idiom conține două cuvinte al căror etimon e neologic: „pin” e derivat

din portughezul „pinto”, cu semnificația „unu”, iar „kiri” este un derivat de la „kuruso”, adaptarea fonetică la limba japoneză a lexemului portughez „cruz”, cu semnificația „cruce”. Dar orizontală și verticală care reprezintă semnul iconic al crucii pentru credința creștină constituie trăsăturile care compun ideograma chinezescă „十”, a cărei semnificație, în limba japoneză, este „zece”. Prin urmare, traducerea literală a idiomului ar fi „de la 1 la 10”, unde, firesc, într-o numărătoare de la unu (=pin) la zece (=kiri), „pin” ar constitui nivelul cel mai înalt, în timp ce „kiri” ar exprima nivelul cel mai scăzut. Condiționarea limbajului prin „lucruri” și prin „cunoașterile despre lucruri” devine, credem, evidentă, iar corelația limbaj-cultură oportună:

„În ceea ce privește relația între limbaj și cultură, trebuie remarcat că aceasta se prezintă în mod esențial în trei sensuri diferite. Pe de o parte, limbajul însuși este o formă primară a « culturii », a obiectivării creativității umane (sau, cum se spune – și aceasta reprezintă unul și același lucru -, a « spiritului creator »). Pe de altă parte, limbajul reflectă cultura non-lingvistică; el este « actualitatea culturii » (Hegel), adică exprimă « cunoașterile », ideile și judecările despre « realitatea » cunoscută (și, de asemenea, realitățile « sociale » și ale limbajului însuși ca segment al realității). În afara de aceasta, nu se vorbește numai cu ajutorul limbajului, ca atare, al « competenței lingvistice », ci și prin intermediul « competenței extralingvistice », al « cunoașterii lumii », adică prin intermediul cunoașterilor, ideilor și judecărilor despre « lucruri »; iar « cunoașterea lumii » influențează expresia lingvistică și o determină într-o oarecare măsură.” (Coșeriu 1994:139)

Asemănător poeziei, idiomurile propun obiectivarea unui conținut intuitiv al conștiinței, fiind situate dincolo de distincția ce se poate face între adevărat și fals, între existență și non-existență. Ca rezultat al unui act de creație, arhitectura idiomurilor prezintă o structură complexă, constituind o rețea de relații de tip lexical și grammatical ce poate determina sau completa sensul. Prezentând limbă ca o activitate creatoare, expresiile idiomatice fac loc unor nenumărate posibilități de „a vorbi o limbă”:

„La variabilité des significations, en particulier les déplacements de sens nombreux et d'une grande portée ainsi qu'une aptitude illimitée pour les paraphrases multiples sont précisément les propriétés qui favorisent la créativité d'une langue naturelle et confèrent non seulement à l'activité poétique mais aussi à l'activité scientifique des possibilités d'invention continues.” (Jakobson 1973: 29)

Termenului „idiom” din limbile occidentale, a cărui etimologie trimită la gr. *idios*, cu semnificația ‚privat, particular’, *Dicționarul Longman al limbii engleze* (2008: 805) îi prezintă următoarele acceptiuni în limba engleză: „1. group of words that has a special meaning that is different from the ordinary meaning of each separate word; 2. (formal or technical) a style of expression in writing, speech, or music that is typical of a particular group of people”, în timp ce *Dicționarul Longman englez-japonez* (2006: 807) îi propune următorii termeni echivalenți în limba japoneză: 1. „idiomu, jukugo, kanyōku”; 2. „sakuhū, sutairu”. Întrucât studiul de față este interesat de prima acceptiune a termenului, vom supune atenției, în continuare, echivalenții japonezi „idiomu”, „jukugo”, „kanyōku”. Dacă „idiomu” este o simplă adaptare la limba japoneză a englezescului „idiom”, ocurența „jukugo” are o intrare în dicționar cu trei semnificații: 1. „cuvânt compus, idiom”; 2. „cuvânt chinezesc (*kango*)”; 3. „kanyōku, idiomatic phrase (s.n.)” (cf. *Nihongo daijiten* 1995: 1014), ocurența „kanyōku” prezentând, în schimb, o singură acceptiune, și anume „reformulare fixă, cuvânt *kanyō*, idiom, idiomatic expression (s.n.)” (cf. *Nihongo daijiten* 1995: 480). Se poate lesne observa că, în limba japoneză, „jukugo” și „kanyōku” sunt termeni de metalimbaj, definiți de dicționarul enciclopedic al limbii japoneze aproximativ unul prin celălalt, lipsa unei clare disocieri dintre ei fiind exprimată chiar de echivalenții oferiti în limba engleză.

Recunoscând că ceea ce este exprimat prin cuvinte este întotdeauna mai puțin decât ceea ce s-a spus, idiomurile se transformă oarecum într-o activitate expresivă „complementară”, ce retrimit cuvintele la senzațiile, sentimentele sau stările din care au provenit (v. Smith, apud Butaciu 2009: 36), încercând să le reîncorporeze nu numai în imagini vizuale sau în senzațiile dinamice ale corpului, ci și în cele ale activității de cunoaștere a „lumii”. Activând în mod particular valența culturală a contextului pe care-l presupune activitatea de a vorbi într-o limbă, idiomul prezintă un mecanism dinamic ce face apel de nenumărate ori la figurile retorice pentru a constitui un sens. Dacă, spre exemplu, expresia idiomatică japoneză *eimin suru*, cu echivalentul românesc ‚a muri’, a cărui redare literală ar fi ‚a dormi somnul de veci’ (v. Akiyama & Akiyama 1996: 45), este ușor accesibilă oricărui non-nativ, datorită unei „cunoașteri” universale în care moartea

este interpretată metaforic ca un „somn etern”, idiomul *ocha o nigosu*, ce-ar putea fi tradus în română prin „a produce confuzie” și a cărui tălmăcire literală ar deveni „a pregăti un ceai tulbure” (v. Akiyama & Akiyama 1996: 29), cere însă, pentru a accede la un nivel de profunzime al său, „cunoașterea” ceaiului verde, pentru a putea face analogia cu limpezimea culorii „licorii verzi”, ce lasă clar vederii fundul ceștii în care a fost turnată.

De asemenea, între expresia idiomatică *doro o kaburu*, al cărei sens ar fi „a-ți asuma responsabilitatea altuia” și care ar avea o traducere literală „a-și turna noroi pe cap” (v. Akiyama & Akiyama 1996: 44), și *koan-ul* (parabola) Zen cu numărul șaizeci și patru „Chōshū poartă o pereche de pantofi pe cap”, din colecția de paraboile „Hekigan-roku”, comentate de preotul chinez Yüan-wu, în anul 1225, *koan* menționat și de Yukio Mishima în romanul „Templul de aur”, pare să existe o legătură irefutabilă. *Koan-ul* Zen, ce este, de fapt, o enigmă cu un tâlc foarte greu dacă nu imposibil de descifrat, povestește cum, în perioada T'ang, o pisicuță intrată în grădina unui templu devine prilej de dispută între aripa de vest și cea de est a clădirii. Dar părintele Nansen, ce urmărea cearta, apucă pisicuța de ceafă, îi pune un cuțit la gât cerându-le călugărilor ce și-o disputau să spună cuvântul potrivit pentru a salva viața animalului. Nimici nu este însă în stare să răspundă cerinței lui Nansen și pisica este omorâtă. La lăsarea serii, se întoarce la templu mai-marele Chōshū, căruia î se relatează evenimentul. Chōshū ascultă în tăcere și ieșe din încăpere punându-și încălțămîntea pe cap (v. Mishima 2000: 62). Tânacul *koan-ului* ce încearcă să motiveze gestul lui Nansen prin anihilarea iluziei sinelui, îndepărând orice contradicție între sine și ceilalți, iar acela de o infinită mărinimie al lui Chōshū de a-și pune obiecte murdare prin considerarea lui ca o doavadă de noblețe budistă, stă, fără îndoială, la baza înțelegerei idiomului menționat mai sus.

Numit de Eugeniu Coșeriu (2001: 114) „discurs repetat”, idiomul, situat dincolo de fonetică, vocabular sau gramatică, urmând norme proprii, diferite de cele ale tehnicii libere, și-a găsit în literatura de specialitate recentă variate acceptări, dintre care amintim: „termen ambiguu” folosit în mod controversat, „combinație de cuvinte” cu un sens special, „frază specială”, „anomalie verbală”, „idiosincrazie” a limbii (v. Butaciu 2009: 13-14), „scuză” sau „pretext” („pretense”) (v. Egan 2008: 381-409) datorită

„inflexibilității” și „lipsei de predictabilitate” și, nu în ultimul rând, „exemplu obscur” (Wearing 2012: 500), în care elementele componente se conectează prin procedee de tip figurativ ca similaritatea și analogia. În ciuda definițiilor multiple, aceste unități nestructurate semantic numite „idiomuri” sunt acceptate, în final, în literatura de specialitate europeană ca „frazeme”/ phrasemes ale căror trăsături specifice sunt date de: stabilitate, idiomaticitate și polilexicalitate (cf. Burger, apud Piirainen 2012: 33).

Diferențiiindu-se de proverbe ce se caracterizează prin universalitatea adevărului exprimat, prin forța ilocuționară și prin autonomia discursivă (v. Piirainen 2012: 33), idiomurile capătă, în frazeologia europeană, funcția categoriilor morfologice de substantiv, verb, adjecțiv sau adverb, studii recente fiind dedicate chiar sintaxei, semanticii și pragmaticiei idiomurilor sau analizei lor din perspectiva sociolingvisticii și a psiholingvisticii. Deși toate aceste abordări privesc cultura ca o dominantă fundamentală constantă în frazeologie (cf. Piirainen 2012: 47), doar câteva studii au tratat relația dintre idiomuri și cultură în detaliu.

Printre numeroasele definiții date de-a lungul timpului limbii, se remarcă și cea propusă de semiotica culturală, pentru care limba este un artefact cultural, reflectând, prin urmare, caracteristici ale culturii în care a apărut. În centrul acestei perspective stă, desigur, predispoziția omului de a crea semne și de a le încărca cu semnificații, cultura devenind un sistem de simboluri sau de semne semnificative, în care recunoașterea relației dintre expresiile idiomatice și cunoașterea culturală pare să poată fi tratată drept un fapt comun: „[...] le language est au centre de tous les systèmes sémiotiques humains et il est le plus important d'entre eux.” (Jakobson 1973: 28)

Wilhelm von Humboldt folosea metafora cercului (1988: 40) desenat de o limbă în jurul unui popor care o vorbește când voia să arate că încercarea de a părăsi acest cerc nu se poate produce decât întrând, „simultan”, în cercul limbii unui alt popor. De aceea, credem că și cercetarea unui fapt lingvistic aparținând unei limbi, materne sau nu, ar trebui să înceapă cu prezentarea a ceea ce Coșeriu (2001: 61) numește, enumerând contextele extraverbale ale limbii, cadrul cultural. Întotdeauna se spune mai puțin într-o limbă decât se exprimă sau înțelege, întotdeauna sensul unui discurs

trece dincolo de ceea ce este spus efectiv și acest fapt poate avea loc numai datorită circumstanțelor în care se produce actul vorbirii.

Dacă este adevărat că orice limbă, într-o măsură mai mare sau mai mică, este dependentă de context, limba japoneză este dependentă într-o atât de mare măsură că noțiunea de „text” devine mai importantă decât cea de „propoziție”. Astfel, ceea ce înseamnă, literal, o propoziție este o problemă simplă, dar construcția reală a sensului în limba japoneză este lăsată contextului pentru precizare, înalta dependență a textului de context amintind de limbajul copiilor sau de limbajul poetic, ce evidențiază imperfectul control al limbii, într-un caz, sau posibilitatea de a depăși normele lingvistice, în celălalt caz.

Mai mult, în limba japoneză, propozițiile assertive sunt copleșite, din punct de vedere numeric, de cele interrogative, dubitative, optative, imperative, mult mai încărcate afectiv, arătându-i pe locuitorii arhipelagului nipon mai inclinați înspre concret și artă decât înspre abstract și filosofie (v. Suzuki 1988: 307). Expresia idiomatică *ichi go ichi e*, spre exemplu, ce s-ar putea parafraza prin „o întâlnire ce are loc o singură dată în viață”, este strâns legată de idealul ceremonialului ceaiului de a acorda maximă însemnatate clipei. Disciplină spirituală, ce tratează fiecare detaliu ca fiind extrem de important, ceremonialul ceaiului a fost fundamentat de maestrul Sen no Rikyu (1521-1591) pe baza a patru principii fundamentale: *wa* [和] („armonie”), *kei* [敬] („respect”), *sei* [清] („puritate”), *jaku* [寂] („pacea mintii”), primele două fiind considerate sociale sau etice, al treilea atât de natură fizică cât și psihologică, iar ultimul - spiritual sau metafizic (cf. Suzuki 1988: 304). Ceremonialul ceaiului învață astfel armonia dintre lucruri, armonia dintre oameni, armonia dintre lucruri și oameni sau dintre oameni și natură, respectul acordat etichetei, purificarea rituală prin curățenie și ordine și, nu în ultimul rând, felul în care se poate dobânde pacea mintii. Făcând participanții să înțeleagă că totul este, în viață, într-o permanentă schimbare și, prin urmare, că momentului tranzitoriu i se cuvine atenția absolută, idealul ceremonialului ceaiului se leagă strâns de sensul idiomului *ichi go ichi e*, a cărui semnificație literală ar fi „un moment, o întâlnire” și al cărui sens ar deveni „prețuise unicitatea clipei”.

La o privire mai atentă, se pot însă recunoaște în conceptele *wa*, *kei*, *sei*, *jaku* patru școli orientale de gândire, respectiv, în primele două (*wa* și *kei*), confucianismul, în cel de-al treilea (*sei*), taoismul și shintoismul, iar în *jaku* budismul și taoismul, camera ceaiului (*chashitsu*) transformându-se în spațiul ce sincretizează toate aceste filosofii. Prin propunerea unui cadru meditativ făcută minții, ceremonialul ceaiului se întâlnește cu budismul Zen, transformând situația dată într-o relație intimă cu sfera mai largă a realității (v. Suzuki 1988: 306). Spațiul se transformă într-un medium ce ridică problema timpului, în *chashitsu* clipa căpătând însemnatatea eternității:

„Who would then deny that when I am sipping tea in my tearoom I am swallowing the whole universe with it and that this very moment of my lifting the bowl to my lips is eternity itself transcending time and space?” (Suzuki 1988: 314)

Dar morfologia culturii nu mai înțelege „spațiul”, în spirit kantian, ca un apriori absolut și constant al intuiției umane, ci ca un „act creator al sensibilității” (cf. Bachelard 2005: 66), variabil în funcție de diversitatea culturală. Intuiția spațiului, ca un act creator al sensibilității conștiiente, este văzută acum ca un factor dominant, exclusiv determinat de puterea simbolică a unei culturi sau a unui stil. Dar, în afara unui orizont spațial, conștiința posedă și un orizont temporal și, din perspectiva relației dintre ele, cultura europeană consideră spațiul și timpul drept părți egale ale aceluiași întreg. În cultura japoneză însă, spre deosebire de cea occidentală, un fenomen real, un sunet, spre exemplu, este considerat fără limite, putând fi interpretat din perspectiva infinitului (cf. Miyoshi 1985: 117). Reformulat, în cultura vestică, spațiul și timpul sunt văzute într-o relație structurală, ca „obiecte intelectuale”, în timp ce, în mentalitatea extrem-orientală, timpul și spațiul sunt conectate într-un *continuum nelegat* în tărâmul emoționalului sau al universului mental.

Acest „continuum nelegat” este însă adevărata natură a lui *ma* [間], ideogramă citită de limba japoneză și *kan*, cu semnificația ‚interval’, caracterul chinezesc intrând atât în compoziția substantivului *jikan* [時間] ‚temp’ , cât și a lui *kukan* [空間] ‚spațiu’. *Ma*, fiind, în fapt, un concept estetic ce poate fi întâlnit nu numai în diferite forme muzicale sau teatrale, ci și în felul de a gândi al japonezilor (cf. Miyoshi 1985: 117), probează

continuitatea ca o trăsătură fundamentală a artei tradiționale japoneze, aşa cum ar putea fi ea exemplificată de „poezia legată” (*renga*) sau „pictura pe rulou” (*emaki*). *Ma*, tradus literal, înseamnă „spațiu” sau „interval”, dar, în calitate de concept estetic, ar trimite la spațiul dintre ceva și ceea ce urmează, referindu-se fie la intervalul dintre bătaia unei tobe și următoarea, fie la cel dintre poziția de poză a unui dansator și modificarea ei într-o alta, fie la intervalul dintre fraza unui actor și următoarea etc. *Ma* este, prin urmare, intervalul de timp în care nu se întâmplă nimic, este momentul *blank-urilor* cărora actorii sunt chemați să le acorde maxima importanță:

„Nothing apparently happens in these periods, but they are by no means empty moments. On the contrary, they are conceived of as fully significant moments – as significant as those moments at which something is really taking place.” (Ikegami 1986: 398).

Continuitatea este, astfel, demonstrată de *ma* în două feluri: pe de o parte, prin neutralizarea distincției dintre „nimic” și „ceva” pe care o realizează, fiecare moment fiind văzut ca semnificant pentru celălalt, și, pe de altă parte, prin distrugerea structurii performative clar articulate la care contribuie, acordând valoare semnificantă perioadei în care nu se întâmplă nimic. Acest *ma* impune un ritm, redat în limba japoneză prin *ma o toru* („a-ți însuși bătaia tăcută”), ceea ce ar putea explica, credem, și structurile idiomatice *ma ga yoi*, cu accepțiunea de „sincronizare temporală bună” (v. Miyoshi 1985: 99), indicând o situație ale cărei circumstanțe au fost favorabile sau *ma ga warui*, echivalentul aproximativ al lui „a fi într-o situație neplăcută”, deși traducerea literală ar fi „sincronizare temporală proastă” (v. Akiyama & Akiyama 1996: 187). Având drept concept-cheie același *ma*, idiomuri ca *ma ga nukeru*, ce s-ar putea traduce prin „stupid”, deși transpunerea literală ar fi „cineva fără simțul sincronizării” (v. Akiyama & Akiyama 1996: 187) sau *ma ga motenai*, cu un echivalent românesc „a nu fi capabil să umple tăcerea” și o traducere literală „a nu fi capabil de a avea un spațiu” (v. Akiyama & Akiyama 1996: 187), evidențiază, la rândul lor, în ultimă instanță, importanța „bătăii tăcute” în gândirea japoneză.

Ca în oricare altă limbă, fiind intim legate de viața socială și civilizație, de artă și politică, de dezvoltarea gândirii, respectiv de întreaga viață a omului, prin intermediul structurilor idiomatice japoneze, ce completează

cu umor și ironie sensul discursului, se poate cunoaște mentalitatea niponă, felul în care locuitorii arhipelagului tratează viața, omul, natura etc. Expresia idiomatică *hanamichi o kazaru*, cu echivalentul englezesc „a avea o retragere grațioasă” și a cărei traducere literală ar deveni „a decora ieșirea” (v. Akiyama & Akiyama 1996: 64), poate fi asociată, credem, cu „drumul florilor” din teatrul kabuki, „puntea” suspendată ce face legătura, trecând printre scaunele spectatorilor, între scenă și partea din spate a sălii de spectacol, devenind „rampa” pe care își fac intrarea și ieșirea actorii distribuiți în piesă.

Dar conceptul prin care se poate descrie și analiza fundamentalul cultural al expresiilor idiomatice este „motivația” (Piirainen 2012: 49), calea care stabilește conexiunea între structura lexicală și sensul figurat. Motivate semantic, expresiile idiomatice conduc înspre cunoașterea „lucrurilor” și a „lumii”, or, dacă contextul cultural este, cel mai adesea, implicit pentru un vorbitor nativ, el trebuie să devină explicit pentru străinul ce încearcă să se apropie de limba respectivă. După cum arătam deja, pentru Humboldt (v. supra), limba unei comunități este spiritul ei, după cum spiritul acesteia este limba ce o vorbește, fără ca ele să poată fi însă gândite total identice.

Așa cum ușile glisante din hârtie (*shōji* și *fusuma*) nu opresc total lumina naturală și aerul în casa tradițională japoneză, la deschidere creând o continuitate între interior (spațiul cultural) și cel exterior (spațiul natural), între oameni și lucruri există, trebuie să existe o coordonare, o sincronizare a trăirilor și o modelare reciprocă, exprimată în cultura japoneză prin *mono no aware* sau „frumusețea lucrurilor simple și efemere”.

Dacă gama japoneză este unică, bazându-se pe alternanța de secunde mici și terțe mari, făcând astfel posibilă „transpunerea mișcărilor sufletești” ce amintește de „caracterul extrem de dureros al lucrurilor” (cf. Lévi-Strauss 2013: 14), și un idiom apărut recent în limba japoneză ca *keshigomu no kanashimi* (v. Ikegami 1990: 62-65), a căruia transpunere literală ar fi „tristețea radierei”, încearcă să redea același sentiment de impermanență, de precaritate a lucrurilor, de scurgere inexorabilă a timpului, construind și impunând parcă, în același timp, o nouă lume, adaptată realității contemporane.

Studierea oricărui fapt lingvistic într-o accepțiune științifică și culturală devine, credem, o contribuție pe deplin justificată la descrierea unei limbi. Ea probează faptul că orice limbă este un sistem deschis, creator, fiecare limbă, în funcție de „forța ei proprie și intimă” (cf. Humboldt 1988: 164), fiind liberă „să opereze și să provoace”. Caracterizate fiind, atât cultura cât și limba japoneză, de armonie și continuitate (cf. Ikegami 1998: 1909) și atașate fiind de intuiție, de experiență și practică (v. Lévi-Strauss 2013: 58), un studiu al idiomurilor poate proba felul în care cultura japoneză conceptualizează limbajul nu ca un obiect mărginit și stabil, aşa cum o face, pe alocuri, cea occidentală, ci, mai degrabă, ca un eveniment nemărginit (cf. Ikegami 1989: 268), aflat într-un flux continuu de permanentă prefacere...

### **1.3. Poetică și semiotică culturală: recuperarea interactivă a modelului lumii nipon**

#### **1.3.1. Coerența textuală în poemul haiku**

*samazama no  
koto omohidasu  
sakura kana*  
[*Tant et tant de choses  
Me reviennent à l'esprit -  
Fleurs de cerisiers!*]  
Bashō, Cent onze kaiku

Poezia japoneză, interpretată încă de la începuturile ei ca „limbajul pasiunii și al emoției” (Ueda 1991: 2), pare să-și fi cristalizat esența în *haiku*, cea mai scurtă formulă poetică întâlnită în literatura universală. Poemul ce înmagazinează „cele mai înălțătoare sentimente de care e capabil omul” (Suzuki 1997: 227), este constituit din 17 *mora* sau, într-o aproximație terminologică occidentală, 17 silabe. Deși greu de crezut că printr-o simplă enumerare a câtorva elemente lexicale se poate crea un întreg univers semnificațional, *haiku*-ul amintește, se spune, de momentele supreme ale existenței, când un strigăt sau un gest înlăciuiesc povestea, când sentimentele se refuză conceptualizării, sustragându-se transformării lor într-un produs al intelectului. Scurtimea unui *haiku* este sensul lui (cf. Suzuki 1997: 227), *haiku*-ul străduindu-se să spună cât mai puțin și să semnifice cât mai mult.

În secolul al XVII-lea, Matsunaga Teitoku, devenit mentorul școlii „Teimon”, propunea un nou tip de *haikai*, poezia din versuri comice legate apărută deja cu un secol în urmă, în care să se combine *haigon*-ul, cuvânt de origine străină, în general chineză, cu elemente lexicale cu semnificație „umilă”, ce fuseseră înălțurate în totalitate din codul poetic clasic al

secolului al X-lea. Ca reacție la formalismul școlii Teimon apare școala Danrin, care promovează „clipa”, poemul scris fiind definit acum ca o rapidă și neîntreruptă notație a momentului (v. Arima 1996: 139). Ajunsă în acest stadiu evolutiv, lirica niponă, prin Matsuo Bashō (1643-1694), cel care experimentase exercițiul poetic sub îndrumarea ambelor școli menționate mai sus, va da naștere unei noi formule poetice, cunoscută azi sub denumirea de *haiku*. Trubadurul rătăcitor ce a semnat cu mai multe pseudonime, dar care, datorită unui detaliu biografic, a intrat în memoria posteritatii cu numele de Bashō („Bananierul”), călugărul budist Zen considerat întemeietorul unui nou gen liric, în asentiment cu Shakespeare, pentru care poezia era revelarea lumii ascunse, invizibile cunoașterii logice, raționale, considera, la rândul său, că numai o poezie foarte scurtă ar putea să se concentreze asupra unei impresii de moment, oprind în felul acesta clipa: „Trebuie să surprinzi în cuvinte lumina în care ai văzut ceva, înainte ca această imagine să ţi se steargă din minte.” (Bashō, apud Katō 1998: 446). Depășind conflictul dintre *renga* serioasă și *haikai*-ul comic, formule poetice anterioare, *haiku*-ul se arată capabil să exprime „umor, sentimente profunde și introspecție religioasă” (Hondru 1999: 154) cu atâta precizie și știință a nuanței, cu o asemenea sinceritate și sobrietate încât perceperea, comunicarea cu „misterul” (Nicolescu, apud Olteanu 1995: VI) devin dificile pentru cititorul aparținând unui alt spațiu cultural. Pe o claviatură lexicală destul de săracă, simpla cădere a unei frunze se încarcă de drama de a fi în lume: *Tsuka mo ugoke / waga naku koe wa/ aki no kaze* [Tombe, secouetoi/tout comme ma voix plaintive-/ le vent automnal] (Bashō 1998: 55).

*Haiku*-ul considerat arta poetică a lui Matsuo Bashō: *Furu ike ya! / kawazu tobikomu, / mizu no oto* [Ah! le vieil étang/ une grenouille y plonge -/ le bruit de l'eau] (Bashō 1998: 6) surprinde, fără îndoială, cititorul occidental prin inventarul extrem de redus de elemente lexicale, stârnindu-i o mare nedumerire în încercarea de a înțelege ce face ca „un vechi eleșteu”, „o broască care sare” și „zgomotul apei” să devină poezie?! Răspunsurile găsite de exgeza lui Bashō ar putea fi sintetizate în *intuiția Realului, inspirația poetică și coerența textuală*.

Fiind expresia unei senzații stârnite instantaneu de înțelesul unei experiențe altfel banale oferite de natură sau de experiență umană, *haiku*-ul se refuză unei explicitări de tip cauză-efect (cf. Blyth 1984: 11). Acceptând

această premisă, sunetul apei din *haiku*-ul lui Matsuo Bashō nu este efectul săriturii unei broaște în iazul vechi. Eleșteul este acolo dintotdeauna, ca doavadă *ya* din textul original, echivalentul unei interjecții ca *ah!*, care ar indica, insistând asupra lui, locul în care s-a realizat sunetul, elementul sonor ce pare să devină un element principal în decodificarea acestui *haiku*. Saltul broaștei este, din punct de vedere gramatical, o determinare atributivă, ceea ce lasă loc interpretării că zgomotul creat nu este consecutiv săriturii broaștei în apă. Atât iazul, cât și broasca sunt coexistente, etern prezente. În timp ce iazul vechi își continuă prezența în timp, saltul și sunetul apei par ieșite în afara timpului. Liniștea eternității a fost întreruptă de un scurt zgomot, iar crearea acestei atmosfere aproape mistice se datorează absenței gândului, a transcenderii relației cauză-efect. S-a afirmat de către critica de specialitate că *haiku*-ul nu are nimic de a face cu Binele, Adevărul sau Frumosul, după cum se susține că el nu este nici simbolic și nici o portretizare a unor fenomene naturale cu un sens dincolo de acestea (cf. Blyth 1984: 12-13). *Haiku*-ul vorbește despre omul ce încearcă să devină una cu universul înconjurător prin depășirea propriilor lui limite, venind astfel în prelungirea învățăturii promovate de maeștrii budisti Zen. A învăța despre pin sau despre bambus în calitate de om înseamnă, afirmă filosofia Zen, a-ți depăși condiția sau propriul *ego*, nu numai în căutarea adevărătoarei învățături, ci și în găsirea impulsului creator, adevăr ce pare să î se fi revelat lui Matsuo Bashō într-o zi, când a primit vizita maestrului său Zen, Bucchō. La întrebarea cum o mai duce, adresată de maestru discipolului, răspunsul dat de acesta din urmă a sunat „după ultima ploaie, mușchiul s-a făcut mai verde ca niciodată”, iar la următoarea întrebare „Când e timpul fără timp?”, răspunsul lui Bashō pare să fi fost: „O broască sare în lac și auzi sunetul!” (apud Suzuki 1997: 239). Fără să conțină inițial și sintagma „vechiul eleșteu”, pe care a adăugat-o ulterior, Matsuo Bashō a realizat un *haiku* complet, de 17 silabe, despre un eleșteu situat undeva în apropierea unui templu budist, a cărui liniște eternă a fost spartă de saltul unei broaște. Serenitatea locului de care devii conștient o dată cu zgomotul făcut de săritura miciei viețuitoare în apă poate aduce, se crede, spiritul omenesc în rezonanță cu spiritul universului (cf. Suzuki 1997: 240), Bashō dând astfel glas intuiției și inspirației care fac posibil acest lucru.

Afirmând însă că zgomotul apei provocat de săritura broaștei i-a revelat poetului adevarul Zen este, apreciază interpreții vestici, genul de concluzie a unei hermeneutici de tip occidental, de aceea ar fi mai potrivit să se considere că acest gen de poezie amintește mai degrabă despre „sfârșitul limbajului (fin du langage)” (Barthes 1970: 96). *Haiku*-ul, văzut ca „ramura literară Zen”, asemănător *koan*-ului, enigmă sau parabolă Zen, încearcă să atingă pragul în care cuvintele se opresc, făcând loc stării de „ne-limbaj (a-langage)” (Barthes 1970: 97), în calea individului spre *satori*, Iluminarea Zen. Scurtimea *haiku*-ului nu este una formal-convențională, ci una de corespondență a formei la momentul revelat: „le haïku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste” (Barthes 1970: 98), semnificantul „adecvându-se” semnificatului într-o proporție care amintește de muzică. Dacă arta occidentală transformă „impresia” în descriere, *haiku*-ul nu o face niciodată (v. Barthes 1970: 100), respectând tradiția în care revelația în fața lucrurilor, *mu*-ul budist și *satori* Zen se refuză atât descrierii, cât și definiției.

Astfel, pentru unii interpreți vestici, *haiku*-ul pare pură designație:

„C'est cela, c'est ainsi, dit le haïku, c'est tel. Ou miex encore: Tel! Dit-il, d'une touche si instantanée et si courte (sans vibration ni reprise) que la copule y apparaîtrait encore de trop, comme le remords d'une définition interdite, à jamais éloignée.” (Barthes 1970: 111)

Definit drept „expresia unei iluminări temporare”, prin care se poate vedea „viața lucrurilor” (Blyth 1984/ I:2), *haiku*-ul trezea atenția Occidentului ce percepea această poezie ca o expresie a lucrurilor aşa cum există ele în și în afara minții, subiectiv și într-o uniune primordială cu universul însuși. Se crease o modalitate prin care omul se putea întoarce la natură, la propria lui natură Buddha, iar relectura *haiku*-ului putea face loc, în final, sugestiei interpretative (cf. Suzuki 1997: 229) că vechiul eleșteu nu mai există, după cum broasca nu mai este broască, învăluindu-se totul într-un val de mister, ce nu mai are nimic misterios.

Rămânând într-o abordare occidentală, considerând cele trei „versuri” de 5, 7, 5 silabe ale *haiku*-ului, ca un desen silogistic în trei timpi, al creșterii, suspansului și al concluziei, în *haiku*-ul supus mai sus discuției, singurul silogism ce devine pertinent ar fi acela al inclusiunii, în care întregul înghețe partea (cf. Barthes 1970: 93). Abandonând însă acest silogism,

pentru cititorul contemporan, comentariul unui *haiku* pare să devină cu neputință, sfârșind în simpla repetare a lui: „parler du haïku serait purement et simplement le répéter” (Barthes 1970: 93). O învățătură Zen spune că „bambusul este drept, iar pinul este răsucit” (apud Suzuki 1997: 36), înțelegând prin aceasta că budismul Zen acceptă faptele experienței aşa cum se prezintă ele. Zen-ul nu este nici negativist, nici pozitivist și, asemănător acestei filosofii budiste, *haiku*-ul, despre care se crede că nu înseamnă nimic (v. Barthes 1970: 89), invită la o interpretare ce, pentru cititorul occidental, capătă sensul unui paradox. De vreme ce este „gol”, se poate crede că, aparent, *haiku*-ul este gata să accepte orice interpretare, dar, pe de altă parte, tocmai din cauza aceluiasi „gol”, în fața căruia totul se relativizează, el nu mai poate accepta, într-adevăr, orice interpretare (cf. Barthes 1970: 89-107). *Haiku*-ul, similar pictogramelor și ideogramelor folosite pentru scriere în acest spațiu cultural, evocă, în primul rând, o impresie vizuală, fiind, în fapt, „o pictură în cuvinte” (Ikegami 1996: 92): *Kare eda ni/ karasu no tomarikeri/ aki no kure [Sur une branche morte/ un corbeau s'est posé - / crépuscule d'automne]* (Bashō 1998: 43). Mai mult decât o lume a formei și a culorii, *haiku*-ul urmărește întruparea mișcării în legănarea unei crengi de pe care tocmai și-a luat zborul o pasare sau o gâscă sălbatnică gata să dispară în nori. „Câteva cuvinte”, „o imagine” și „un sentiment” (Barthes 1970: 90), acolo unde literatura occidentală cere dezvoltarea unui lung travaliu retoric, devin poezia efemerului, a scurtimii, a obișnuitului.

Numit și „esența poeziei pure”, *haiku*-ul vorbește despre difuz și inefabil, despre emoție concentrată, despre notarea unei clipe de grație și, mai ales, despre tăcere (v. Barthes: 1970: 92) printre-o extremă economie de mijloace. Exploatându-se caracteristicile claselor morfologice ale limbii japoneze, onomatopeea care încarcă emoțional-afectiv un enunț, substanțivul lipsit de gen, număr și caz și verbul eliberat de timp dau naștere unei formule lirice în care ceea ce poetul trece sub tăcere devine la fel de important ca ceea ce afirmă: *Shizukasa ya/ iwa ni shimiiru/ semi no koe (Ah! tranquillité - / et jusqu'au coeur des rochers/ le chant des cigales!)* (Bashō 1998: 33). Se consideră de către critica de specialitate că *haiku*-ul ar fi un model de estetică a tăcerii, întrucât, în desfășurarea lui întâlnim infinite tăceri generate, printre altele, și de sincope ale cuvântului (v. Simu 1994: 59). În

relația dintre vid și plin, despre care se crede că guvernează spiritualitatea extrem-orientală, accentul cade din nou pe vid, imprimând indirect plinului specificul său. Asemănător *koan*-ului Zen, travaliul lecturii unui *haiku* devine acela de „a suspenda limbajul și nu de a-l provoca” (Barthes 1970: 94), Bashō părând să fi înțeles în profunzime acest lucru: *Inazuma nil/satoranu hito no/ tōtosa yo!* [Devant un éclair/ l'homme qui ne comprend pas/ est bien admirable!] (Bashō 1998: 23).

În tradiția japoneză, un obiect n-a fost luat în considerare pentru el însuși niciodată, ci acesta a fost gândit, de cele mai multe ori, ca *ceva* ce urmează natural cu condiția ca acel „*ceva*” să aibă „*o inimă, un spirit*”. Așa cum *shingon* (*cuvântul-adevărat*) sau *kotodama* (*cuvântul-spirit*) vorbesc despre relația dintre cuvânt și inima/ spiritul celui care îl întrebuintează, și actul însuși al nașterii unui poem este strâns legat de inima/ spiritul creatorului ei și, corespunzător relației stabilite între cei doi, poemele se pot împărti în cele „care se nasc” și cele „care sunt făcute”, concentrarea asupra propriilor emoții și punerea lor în armonie cu atmosfera înconjurătoare provocând impulsul creator transformat în poezia ce devine „esența spiritului și a propriei inimi” (Bashō, apud Katō 1998: 447). În lipsa acestui gest, poezia nu se mai concepe, ci se compune.

Afirmația potrivit căreia *haiku*-ul este „culmea artistică a potențialităților inerente în limba japoneză” (Ikegami 1989: 394) vine, astfel, firesc în prelungirea credinței că literatura, fiind, prin esența ei, o artă verbală, trebuie să reflecte, inevitabil, caracteristicile limbii din care este construită (Jakobson, apud Ikegami 1989: 394), fapt recognoscibil și în poezia japoneză clasică ce, folosind o limbă ale cărei trăsături caracteristice erau, printre altele, *ambiguitatea* și *dependența contextuală* etc., ajunge să dezvolte drept canoane ale genului liric scurttimea, elipsa și polisemia (cf. Sakai 2001: 23). Iar întrucât între limbă și „inimă/ spirit” există o articulare destul de vagă, de neclară, nu este surprinzător că retorica, ca o artă a persuadării, n-a înflorit niciodată (cf. Ikegami 1989: 399) în spațiul cultural japonez.

Termenul „ambiguitate” (*aimai-sei*) este, în limba japoneză, un compus lexical sino-japonez ce semnifică ,ceea ce este obscur, echivoc’, combinând *ai* ,obscuritate’, ,actul de a acoperi’, cu *mai* ,obscuritate’, ,nedeterminare’ (\*\* 1995: 10). Prin această particularitate, limba japoneză, plină de perifraze

și aproximări succesive ale unei realități care nu este niciodată fixată (v. Courdy 1979: 43), lasă fiecărui interlocutor posibilitatea de a se refugia într-o lume a rezervelor, a aluziilor, ambiguitatea situând textul într-un relativ înalt grad de dependență față de un context (cf. Ikegami 1995: 10). Întrucât esența discursului de tip *haiku* este „să spună minim și să transmită maxim” (Ikegami 1995: 13), acest gen de poezie devine, la rândul său, un text puternic dependent de context. Diferențiiindu-se de teoria textuală occidentală ce vorbește despre autonomia și funcționarea sieși suficientă a textului față de contextul în care este folosit, un text redactat în limba japoneză, în dependența lui față de context, face din cititor un participant activ la construirea universului semnificațional. Relația text/ context combinată cu particularitățile unei limbi de tip SOV, ce accentuează într-un enunț subiectul și topicul (v. Hinds 1987: 141-142), cere ca decodificarea sensului unui text să intre în „responsabilitatea” cititorului. Astfel uneori, în mod deliberat, poetul/ scriitorul va obnubila sensul, oferindu-i cititorului conștient de faptul că, atunci când se construiește, trebuie luat în considerare și ritmul de descompunere a elementelor componente a ceea ce se construiește (v. Courdy, 1979: 17), o considerabilă libertate în intervenția lui creațoare de sens.

*Haiku*-ul este construit din două fraze nominale în juxtapunere, a căror relație semantică este instaurată de cititor, fapt ce poate fi dovedit și de *haiku*-ul scris de poetul rătăcitor Bashō înainte de a pleca pe drumul fără întoarcere. *Tabi ni yande / yume wa kare no o / kake meguru* devine în traducerea franceză: *Malade en voyage/ mes rêves parcourent seuls/ les champs désolés/* (Bashō 1998: 111). Elementele lexicale nominale, ca noduri semantice ale unui *haiku*, nefiind suficiente pentru a genera întreg sensul, iar expresiile verbale fiind incomplete, în alăturarea lor, stimulează puternic imaginația cititorului, această independență a imaginilor conectate fiind adeseori supralicitată de *kireji* („cuvinte de cezură”), cum ar fi *ya* sau *kana*, ce sugerează, în diferite moduri, discontinuitatea semantică. Fără o activă participare a cititorului la actul interpretării, prin care sensul trece dincolo de semnificația literală, *haiku*-ul „nu ar putea funcționa ca un text artistic” (Ikegami 1989/9: 265), fapt realizabil cu ușurință, întrucât endoforicul, referința la contextul lingvistic, și exoforicul, referința la con-

textul extralingvistic, sunt destul de vagi în limba japoneză. Spre exemplu, pronumele personale, a căror primă funcție este endoforică nu sunt foarte bine dezvoltate în această limbă, ca mărci gramaticale distincte, funcția lor referențială fiind preluată de pronumele demonstrative, a căror primă funcție este exoforică. Se erodează astfel, foarte ușor, granița între textul-produs, textul-obiect și subiectul producător de text (v. Ikegami 1989/9: 268-269), încât un poem *haiku* ajunge să descompună adâncimi de un profund omenesc într-o cutremurătoare simplitate. Unul din celebrii exegeți al acestui gen liric, R. H. Blyth (1984: 7) consideră *haiku*-ul ca o formulă poetică fără rîmă, cu puțin ritm, asonanță, aliterație sau intonație. Studii recente demonstrează însă că se poate recupera în fiecare din cele trei segmente ale *haiku*-ului un ritm de opt timpi, într-o alternare de bătăi pline și bătăi goale, în care aceastea din urmă ar sugera discontinuitatea semnificațională, de importanță majoră în construirea sensului: „The meaning in such poems [tanka, haiku] depends considerably on the silent beat in context: we may say that the (personal) association in the silent beat links the artistically designed semantic discontinuity of each phrase” (Arima 1991: 48), această bătaie silentioasă sau tăcere devenind, prin instaurarea timpului necesar asociațiilor metonimice sau metaforice (v. Arima 1996: 141), principalul element în procesul de activare a actului interpretării. Luând în considerare faptul că o respirație normală este și ea formată din opt bătăi, *haiku*-ul devine o formulă poetică la fel de firească ca și respirația.

*Coerența*, trăsătura definitorie a unui text poetic japonez de tip *haiku*, prin natura sa relațională și inferențială, semantico-pragmatică, asigură aici „articularea sensului” (cf. Vlad 1994: 118), prin trecerea de la o formă liniară, secvențială, a componentelor verbale ale textului la una ierarhică, dispusă într-o dimensiune contextual-situatională. Implicarea activă a cititorului în actul creator de sens într-un *haiku* servește drept compensație la relativa lipsă din acest poem a explicitului și a unei expresii lingvistice definitoare. Ceea ce textualitatea occidentală numește *coezionea textuală* pare să nu joace un rol atât de important în acest tip de text poetic, lăsând loc manifestării fenomenului de *coerență*. Notiunea de *text* în lingvistica japoneză nu constă, aşadar, doar în simpla înlanțuire a unor *item*-uri

lingvistice, ci, mai ales, în *ceva* ce se creează, prin intermediul procedurilor operaționale prilejuite de *coerență* („referențializare”, „activizare”, „continuitate tematică”) (Vlad 1994: 119), între actanții umani, în care cuvintele și enunțurile sunt chei indispensabile, neputând oferi, totuși, întreaga panoramă. Drept consecință, anumite caracteristici de bază într-un text occidental devin destul de vagi într-unul japonez, iar granița dintre textul obiect și subiectul producător de text se vede vizibil erodată. *Haiku*-ul devine, astfel, un text ce ar putea fi definit drept „o secvență coerentă de propoziții” (cf. Vasiliu 1990: 60), în care *coerența* devine regula (v. Pârvu 2005: 293) ce face ca această formulă lirică să poată fi considerată, în cele din urmă, un text poetic.

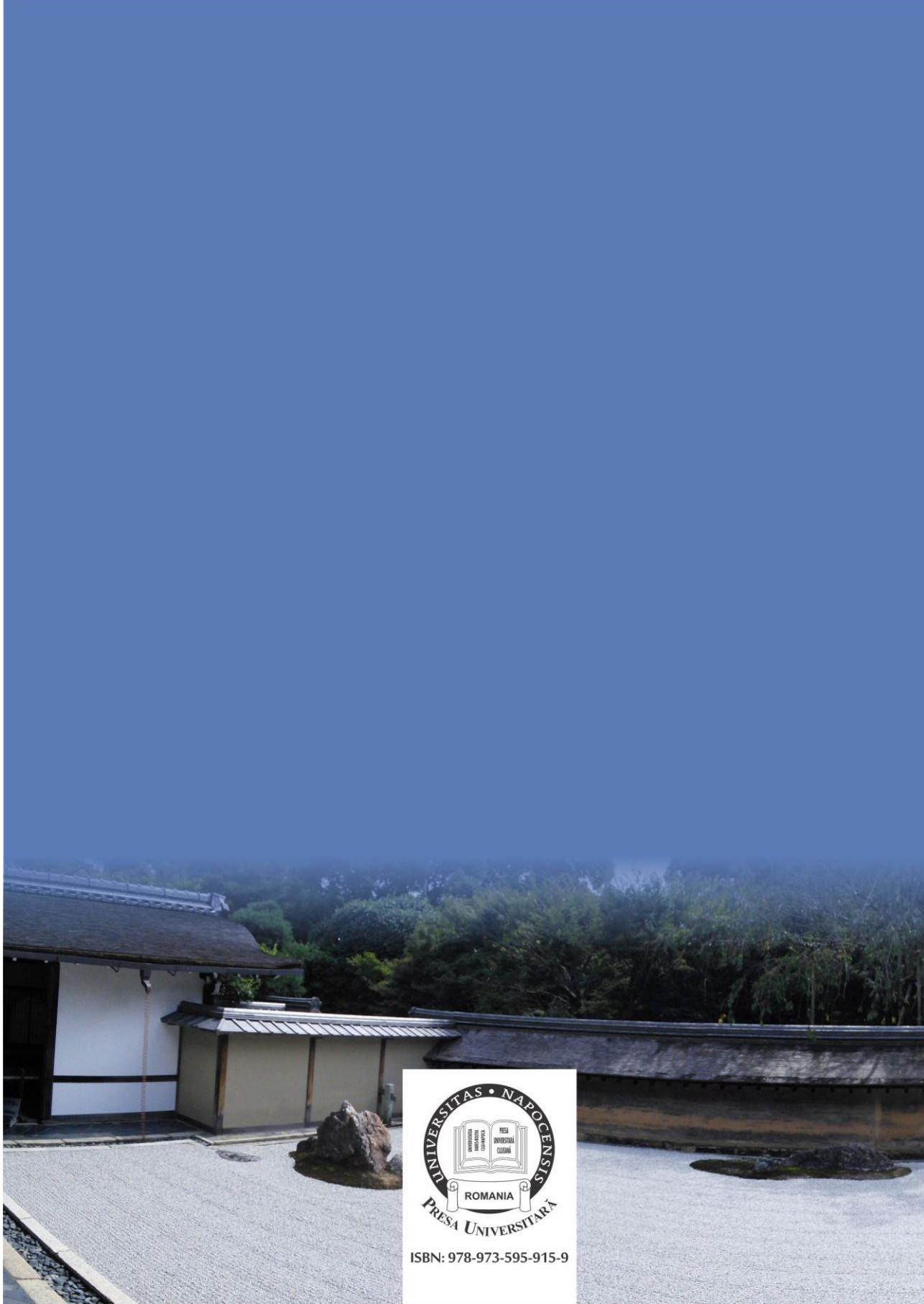
Sensibilitatea japoneză acordă o mare atenție tuturor lucrurilor din natură. Înțelepciunea Zen nu uită că, oricât de mică sau de măruntă și oricât de nesemnificativă ar părea lumea înconjurătoare, ea intră într-o relație intimă cu marele cosmos, această învățătură Zen fiind preluată și de formula poetică a *haiku*-ului (cf. Suzuki 1997: 238), prin statuarea conceptului *kigo*, termen format din combinarea lui *ki* ,anotimp’ cu *go* ,cuvânt’, printre principiile estetice ce stau la baza creării unui *haiku*. Asemănător și celorlalte caracteristici ale poemului *haiku*, *kigo*, este, la rândul său, „puternic dependent de un context particular” (Arima 1996: 144), jucând rolul unui cuvânt simbolic, mult încărcat emoțional, ce participă la activarea în *haiku* a unei interpretări metaforice puternic dependente de context.

Originalitatea școlii de poezie căreia i-a dat naștere Bashō a fost definită de către estetica japoneză prin: *wabi* sau iubirea pentru sobrietate și austерitate, respectiv contemplarea naturii în liniște și detașare sau căutarea bogăției în sărăcie și a frumuseții în simplitate, prin *sabi* sau iubirea pentru vechi și vetust, singurătate și resemnare, prin *shiori* sau starea sufletească specială capabilă să perceapă sugestiile profunde care vor duce la armonia poemului, prin *hosomi* sau finețea percepției și, nu în ultimul rând, prin *karumi* sau perceperea adevărului etern în viața cotidiană (cf. Arima 1996: 140), toate aceste principii fiind derivate din idealurile artistice ale poemelor *waka*, *renga* și ale dramei *noh*, în scopul realizării *frumuseții misterioase* sau *yūgenbi* (cf. Simu 1994: 157).

Dar filosofia Zen nu se vrea deloc un refuz al vieții, ci, dimpotrivă, un îndemn la a o trăi mai intens. Reevaluând însăși activitatea practică, Zen-ul

se configurează ca „o rechemare la viața trăită, la lucrurile în sine: *zu den Sachen selbst*” (Eco 2002: 225), eliberarea de orice urmă de egoism și intrarea în ceea ce spiritualitatea extrem-orientală numește „subconștientul cosmic” (Suzuki 1997: 226) fiind căutările budismului Zen și ale artei, când *mushin*, „fără-spirit/ minte” și *munen*, „fără-gând” devin nebănuitele comori ale ființei umane: *Tera ni nete/ makotogao naru / tsukimi kana* [Séjournant au temple/ mon visage illuminé/ contemalte la lune] (Bashō 1998: 52).

S-a spus despre *haiku* că ar reflecta în multe feluri caracterul japonez (v. Suzuki 1997: 231). Și poate că, într-adevăr, o cultură adânc impregnată de filosofia budismului Zen și o limbă caracterizată prin ambiguitate și un „înalt grad de nedeterminare textuală” (Ikegami 1995: 13) au creat cadrul favorabil nașterii unui gen artistic ca *haiku*-ul, formula poetică a cărei scurtime ar garanta perfecțiunea formală și a cărei simplitate ar sta mărturie pentru profunzime, izbutind în acest fel să împlinească un dublu mit (v. Barthes 1970: 89): cel al formei clasice, ce face din concizie o probă a artei, și cel romantic, ce acordă întâietate adevărului exprimat prin/ de improvizație.



ISBN: 978-973-595-915-9